
3 1761 08112630 2







Franz Grillparzer Lope de Vega Carpio

GRILLPARZER

UND

LOPE DE VEGA.

VON

ARTURO FARINELLI.

MIT DEN BILDNISSEN DER DICHTER.



BERLIN 1894.
VERLAG VON EMIL FELBER.

AI MIEI CARISSIMI

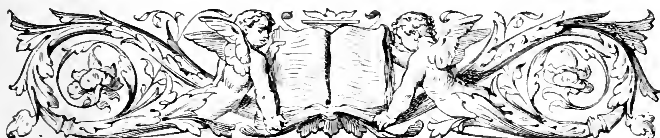
PROFESSORI

DR. HEINRICH MORF

E

DR. RUDOLF RAHN.

*



Vorwort.

Als erweitertes Fragment meiner, im Laufe dieses Jahres in Max Kochs „Zeitschrift für vergleichende Litteratur“ zu veröffentlichenden Studien über Beziehungen zwischen spanischer und deutscher Litteratur (die zwei ersten Teile liegen bereits gedruckt vor — Berlin 1892), darf diese, mit bescheidenen Hülfsmitteln, in voller Zurückgezogenheit vollendete Arbeit betrachtet werden. Die Geschichte des halbjahrhundert langen Bündnisses zwischen dem grofsen Österreicher und dem grofsen Spanier mufste einmal geschrieben werden; der Leser wird nur bedauern, sie nunmehr aus der Feder eines Italieners zu erhalten, für welchen die Aufgabe ganz besondere Schwierigkeiten bot.

Die üblichen Entschuldigungen, mit denen Vorreden gewöhnlich überfüllt sind, will ich hier unterlassen. Ich will keine Nachsicht. Wo ich gefehlt, wo meine Kenntnisse als unzureichend sich erweisen, wo mein Urteil über dieses oder jenes falsch oder irreführend sein kann, erachte ich es für eine Pflicht

des gewissenhaften Kritikers, mich darauf aufmerksam zu machen; er soll seine Anklagen und Einwendungen nicht zurückhalten. Ich habe auch dieses Buch nicht aus Eigenliebe, sondern aus Liebe zur Kunst und zur Wissenschaft geschrieben. Ich dachte immer und denke jetzt noch, dafs ein Deutscher eine Arbeit über den Einflufs Lope's de Vega auf Grillparzer besser als ich hätte zu stande bringen können. Dem Fremden, welcher es unternimmt, in einer fremden Sprache zu schreiben, ist das traurige Los beschieden, nicht leicht seinen vollen Gedanken ausdrücken zu können und dabei oft in eine Form zu fallen, die er in seinem Innern nicht billigen kann, und welche der Leser vielleicht noch mehr als er mifsbilligen wird.

Die Lektüre der Comedias Lope's, welche ich in meinen Studienjahren ziemlich oberflächlich vorgenommen hatte, habe ich jetzt. mehr zur eigenen Erquickung als zum Zwecke dieser Studie, vertieft und erweitert. Die herrliche, erhabene Natur, die mich in der Tiroler Hauptstadt umgiebt, ladet zur Sammlung und zum Studium ein. Nirgends kann ein Dichter wie Lope, der nur Natur und Ursprünglichkeit ist, besser genossen und verstanden werden als eben in der Stille, wo die Natur am schönsten ihre Gaben entfaltet. Lope und Grillparzer waren die Freunde meiner Einsamkeit.

Ohne die Liebenswürdigkeit und Bereitwilligkeit der Innsbrucker Universitätsbibliothek, die keine Mühe sich ersparte, um mir aus der Wiener Hofbibliothek, aus der Münchener Hof- und Staatsbibliothek und anderswoher die erforderlichen Bücher zu-

kommen zu lassen, wäre die vorliegende Arbeit kaum zu stande gekommen. Denn einerseits gehören hier in Innsbruck spanische Bücher zu den gröfsten Seltenheiten, andererseits verfügt ein Mittelschullehrer nicht über die nötigen Mittel, um sich eine eigene spanische Bibliothek für seine Studien zu verschaffen.

Ich habe eine kindliche Freude empfunden, Lope de Vega meistenteils in jenen Bänden zu lesen, welche einst Grillparzer für seine Lektüre benutzte. Die vollständige Inquarto-Sammlung der Comedias Lope's de Vega, sowie die „Obras sueltas“ sind mir durch die Güte der Wiener Hofbibliothek zur Verfügung gestellt worden.

Erlangt dieses Buch irgend einen Erfolg beim Publikum, so ist das nicht dem Verfasser allein, sondern allen denen, die mich in meiner Arbeit unterstützt haben, zu danken. Nachdem Prof. Dr. A. Sauer mir brieflich einige wertvolle Ratschläge erteilt, und mein Kollege, Prof. T. Berger, manche Ungeschicklichkeiten der Sprache gebessert hatte, übernahm mein lieber Freund, Prof. Dr. Max Koch, eine sorgfältige Revision des Manuskripts. Weitere, sehr wichtige Korrekturen verdanke ich der Güte meines verehrten Lehrers, Prof. Dr. H. Morf, dessen Name an der Spitze dieser Arbeit steht. Die Übersetzung der angeführten spanischen Verse Lope's de Vega rührt von einem der gefeiertsten Dichter Deutschlands und einem der berühmtesten Erforscher der spanischen Litteratur her. Zu ihm wird der Verfasser sein Lebenlang mit Dankbarkeit und Verehrung emporblicken.

Die Zeichnung im Anfangsblatt, nach bekannten

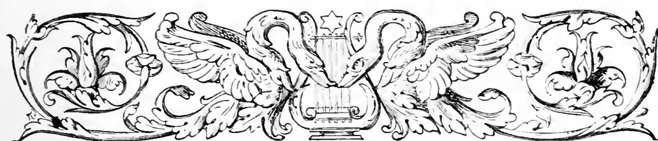
Bildnissen ausgeführt, ist eine unbedeutende Leistung des Verfassers, welcher die nicht gar glänzenden Zeiten ins Gedächtnis zurückrufen wollte, in welchen er von mathematischen Zwangsstudien angeekelt, nichts Besseres zu thun wufste, als die Köpfe jener Dichter, die ihm ein Trost im Unglück waren, so gut er konnte, aufs Papier zu kratzen.

Innsbruck im März 1894.

Inhaltsverzeichnis.

**

Anhang.



Einleitung.

„. . . nachzuahmen ist an ihm (Lope) nichts. Aber sich mit ihm erfüllen, die Phantasie, das Vorhandene und die Anschauung wieder in ihre Rechte einsetzen, es aber ganz anders machen, als Lope de Vega, das wäre die Aufgabe.“
(Grillparzer, Werke 4. Ausg. Bd. XIII S. 53.)

Schon mehr als ein Meisterwerk hatte Grillparzer der österreichischen Bühne geschenkt, als ihm gesucht oder ungesucht, etwa anfangs der 20er Jahre, die dramatischen Werke Lope's de Vega zu Gesicht kamen. Noch fünfzig Jahre nach dieser ersten Bekanntschaft lebte Grillparzer, und während dieser fünfzig Jahre war ihm Lope's frische, naive, naturwahre Dichtung die treueste Begleiterin seiner stillen Zurückgezogenheit. Ein Bund hat den grofsen Österreicher mit dem grofsen Spanier verknüpft, der beispiellos in der Geschichte der Litteratur aller Nationen dasteht, der nur durch eine geistige Verwandtschaft der sonst durch eine Kluft in der Kultur und in der Welt- und Lebensanschauung getrennten Dichter erklärt werden kann, ein Bund, welcher, trotz der Mifserfolge und der Kränkungen Grillparzers im Leben und auf der Bühne,

trotz der neuen Strömungen und Umwälzungen der Litteratur, trotz des Sinkens der Geisteskraft und des Heranrückens des Alters ungestört, ja immer enger wurde.

Was hatten die Deutschen bis zu der Zeit dieser geistigen Verbrüderung, welche Grillparzers dichterisches Schaffen befruchtete und umgestaltete, von Lope und von seinen Tausenden von Comedias kennen gelernt?

Nicht früher als 1643 dürfte meines Wissens Lope de Vega, dem Namen nach wenigstens, in den gewählten litterarischen Kreisen Deutschlands bekannt gewesen sein. Um jene Zeit hatte Harsdörffer, um die Kost für seinen Leserkreis mit fremdem Gewürze schmackhafter zu machen, Lope's „Escolástica celosa“ (Die eifersüchtige Scholastikerin) und „La fuerza lastimosa“ (Der schmerzliche Zwang) für den 5. Teil seiner „Frauengesprächspiele“ verwertet und teilweise wörtlich übersetzt. Bald darauf war es bei den gezierten und künstlich raffinierten Pegnitzschäfern Mode, nebst den viel bewunderten italienischen Marinisten auch die Spanier zu Rate zu ziehen. Dichter und Dichterlinge, meist verlorene Schafe aus der geweihten Herde der Poesie, prunkten dann und wann mit Citaten aus Lope's „Arcadia“ und aus Lope's „Arte nuevo de hacer comedias“ (neue Kunst Comedias zu dichten). Direkt aber aus der Dichtung Lope's schöpfte, mit Ausnahme des trefflichen Harsdörffer, noch lange Jahrzehnte hindurch kein Deutscher. Eine Anzahl Lopescher Stücke wurde für die Bedürfnisse der damaligen deutschen Bühne und nach dem damaligen Geschmack zubereitet, doch bediente man sich nicht der schwer zugänglichen spanischen Originale; fran-

zösische, italienische, holländische Bearbeitungen wurden als Grundlage genommen. Scarron, Rotrou[1]), Cicognini, De Fuyter dienten als Vermittler. Greflingers „Verwirrter Hof“, Schwigers „Ernelinde“[2]), Kempes „Prinz Turbino“ und ein halb Dutzend weitere Bearbeitungen Lopescher Dramen, welche die Wandertruppen mit Vorliebe aufführten, gehen sämtlich auf fremde Übersetzungen zurück. Die ohnehin mit unbesorgter Schleuderhaftigkeit hingeworfenen Erzeugnisse der Lopeschen Muse, von Nation zu Nation ausgewandert, oft in italienisch-französisch-holländischer Umkleidung, oft auch aus französischen Novellen wieder zurück zu Dramen umgeschlagen, meist entstellt, vergröbert, verwildert, wurden den Launen eines den grellen Kontrasten geneigten, starker Erregung bedürfenden Publikums unterworfen und dienten mit ähnlichen Undramen zur Befriedigung der Schaulust der Deutschen in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Ein Band der Comedias Lope's de Vega war bis zu Lessings Zeit und noch später eine grofse Seltenheit in Deutschland. Wagte ein deutscher Gelehrter irgend ein Urteil über Lope zu äufsern, so gab er nur einen Abklatsch aus französischen Büchern oder

---

[1]) G. Steffens: Jean Rotrou als Nachahmer des Lope de Vega. Oppeln 1891.

[2]) Das Vorbild zu Cicogninis Stück: „La moglie di quattro mariti“, welches Schwigers „Ernelinde“ als Grundlage diente, ist, wie ich anderswo ausführlich nachweisen werde, Lope's Comedia: „Los palacios de Galiana.“ Danach sind meine Angaben über Schwigers Drama in: „Spanien und die spanische Litteratur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie.“ Berlin 1892. S. 55 zu ergänzen.

schrieb vom Hörensagen, niemals nach eigener Anschauung. Der Polyhistor Morhof erklärte nach seiner Art die erstaunliche Fruchtbarkeit des Spaniers: „Weil er keiner Reime sich gebraucht, so hat er viel eher damit fertig werden können.“ Dafs bald Lope zu einem Lopez umgetauft wurde und beständig in dieser unglückseligen entstellten Schreibweise in den Schriften der Stubengelehrten erschien, war nach dem allmächtigen Einflufs Frankreichs leicht zu erwarten. Auch war es einigen Weisen gelungen, aus dem vollen Namen unseres Dichters Lope de Vega Carpio zwei Dichter zu bilden: einen Lopez de Vega und einen Carpio.

In den vier ersten Decennien des 18. Jahrhundert, unmittelbar vor Cronegk und Lessing, war in dem durch Gottscheds Scepter regierten Deutschland weder von einem Lope noch von einem Lopez die Rede. Wäre der Dichter des „Codrus“, des „Olint und Sophronia“ nicht so früh dem Leben entrissen worden, so hätten wir aus Cronegks Feder vielleicht die ersten direkten deutschen Bearbeitungen Lopescher Stücke. Die spanische Dramatik, so gut wie die spanische Lyrik hatte Cronegk ein neues Feld der Betrachtung und des Genusses eröffnet. Der jüngere Zeitgenosse Lessings hatte das Glück, Lope in der Originalsprache lesen zu können; er citiert einen Druck der Comedias (Lissabon 1612), den er zu seinen Studien verwendete. Er wollte das unter französischer Nachahmung dahinschmachtende deutsche Theater durch das Studium und die Verwendung der spanischen Dramatik verstärken und verjüngen. Er empfahl unter anderen Bearbeitungen aus Lope's „Villano en su rincon“ und

„Ventura de la fea“. Aber nicht sklavisch sollten sich die Deutschen an das spanische Muster halten, vielmehr sollten sie das Beispiel der grofsen Franzosen, die so viel den Spaniern verdanken, nachahmen. Man nehme blofs die vortrefflichen äufseren Umrisse als Grundlage zu neuen Stücken; man führe die Charaktere aus, man vertiefe sie.

Ob Lessing irgend ein Drama Lope's de Vega (im Original) gelesen, vermag ich nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Lope's dramatisches Genie schien aber der grofse Deutsche zu ahnen. In der „Dramaturgie“ nennt er Lope den Schöpfer des spanischen Dramas. Er beruft sich oft auf Lope's „Neue Kunst Comedias zu dichten“. Er spendet dem Spanier Lob wegen seiner treuen Nachahmung der Natur. Er will die viel gerügte Vermischung des Tragischen und Komischen im spanischen Theater nicht gerade verteidigen und stellt sie doch der sogenannten „Anständigkeit“ gegenüber. Er drückt unfreiwillig den Lorbeer auf die Stirne Lope's, des ungeschminkten Naturdichters, wenn er in den Satz ausbricht (H. Dramaturgie 68. Stück): „Wenn sie (die Tragikomödie) weiter keinen Fehler hätte, als dafs sie die Ehrfurcht beleidigte, welche die Grofsen verlangen, dafs sie der Lebensart, der Etikette, dem Ceremoniell und allen den Gaukeleien zuwiderlief, durch die man den gröfsern Teil der Menschen bereden will, dafs es einen kleineren gäbe, der von weit besserm Stoffe sei, als er, so würde mir die unsinnigste Abwechslung von Niedrig auf Grofs, von Aberwitz auf Ernst, von Schwarz auf Weifs willkommener sein, als die kalte Einförmigkeit, durch die mich der gute Ton, die feine Welt, die Hofmanier

und wie dergleichen Armseligkeiten mehr heifsen, unfehlbar einschläfert.“ Wie schade aber, dafs Lessing, der acht volle Stücke seiner Dramaturgie der Besprechung und der Analyse eines so mittelmäfsigen Dramas wie Coellos (beziehungsweise Königs Philipp IV): „Graf Essex“ gewidmet, sein scharfes, zergliederndes Messer nicht an einem Meisterwerk unseres Lope geübt hat!

Lessings „Hamburgische Dramaturgie“ hatte vielen die Augen geöffnet. Allein auch in der Folge wurde dem spanischen Drama in Deutschland geringe und vorübergehende Teilnahme geschenkt. Lope blieb unbekannt wie zuvor. Nach dem Linguetschen Machwerk wurden zwar einzelne Stücke Lope's umgearbeitet, zur Aufführung gelangten sie jedoch nicht. Dem einen oder dem andern möchte wohl die Vielschreiberei eines so fruchtbaren Dichters wie Lope de Vega als gar bedenklich erscheinen. — Wie sollte ein Mensch, der 2000 Dramen aus dem Ärmel geschüttelt, etwas Vernünftiges zu stande gebracht haben können? In dem Rufe eines blofs Schnellfertigen, jeder Kunstregel spottenden, leichtsinnig-fruchtbaren Improvisators stand wenigstens Lope noch lange nach Lessings Reform unter den Deutschen, wie unter den Spaniern selbst, und die vermeintliche Gerechtigkeit, welche die Romantiker sämtlichen Dichterhelden der nunmehr verbrüderten germanischen und romanischen Nationen widerfahren liefsen, schien Lope, gewifs den gröfsten unter allen Naturdichtern, unberührt gelassen zu haben. — In einem Gespräch A. G. Meifsners: Lope de Vega, Lessing und Pastor Richter (Leipzig bei J. G. Breitkopf 1782) ruft Lessing, welcher das „knappe

Dutzend“ seiner Werke gegenüber den „zweitausend vierhundert Stücken“ des Spaniers verteidigen will, den Pfarrer Richter herbei, welcher die Kleinigkeit von sechstausend Predigten verfafst hatte, und gleich darauf erfolgt die Versöhnung der Streitenden.

Was Dieze in seiner Übersetzung der „Geschichte der spanischen Dichtkunst“ des Velázquez zur Verteidigung des verkannten, mifshandelten Lope eigens hinzufügte, war gut gemeint, vermochte aber die unerhörte Pedanterie der Urteile des spanischen Vorbildes und der ihm in Geist und Geschmack verwandten Montiano y Luyando und Blas Nasarre nicht im geringsten aufzuheben. Es ist mir immer noch ein Rätsel, wie ein von Natur begabter Forscher wie Dieze seine mühsam erworbene spanische Gelehrsamkeit in dem elenden Kram des Velázquezschen Werkes hat ersticken wollen. — In innigerem Verkehre mit den Meisterwerken der Spanier stand Bertuch, ein Beaumarchais niederer Ordnung, der sowohl für litterarische wie für industrielle Spekulationen Sinn hatte. Den gröfsten deutschen Dichtern des Jahrhunderts hat er bereitwillig seine spanische Wissenschaft zur Verwertung geboten. Er hat einem Herder, einem Goethe und unserem Grillparzer Anregung zum Studium des Spanischen gegeben. Man lief gerne zu ihm, um sich in den Anfangsgründen der fremden Sprache zu unterrichten. — Bertuchs „Magazin“ enthält: die Übersetzung aus Lope's „Gatomaquia“, eine Biographie Lope's de Vega in knappen Umrissen, ein Verzeichnis (sehr unvollkommen freilich) der gedruckten Werke Lope's, was für jene Zeit eine wahre Wohlthat war und einen Auszug aus Lope's „Der schmerzliche

Zwang", der vermutlich Friedrich Rambach zur Bearbeitung des Stückes und des daraus entstandenen mehr berüchtigten als berühmten Schauspieles in 5 Aufzügen: „Graf Mariano oder der schuldlose Verbrecher" (Leipzig 1798) Anlafs gab. In diesen Beiträgen des Magazins Bertuchs war vielleicht der Graf von Seckendorf thätiger als Bertuch selbst gewesen. Lope's de Vega Geist aber, seine hinreifsende frische Naturdichtung blieb trotz den häufigen Hinweisen auf Lope's dramatisches Talent den Bearbeitern des spanischen „Magazin" verschlossen.

Ein falsches Licht auf Lope warfen später die Romantiker mit ihrer einseitigen, unvernünftigen Verehrung Calderons. Durch die Schleswigschen Briefe Gerstenbergs den Deutschen zuerst warm empfohlen, von August Wilhelm Schlegel zuerst übersetzt, von sämtlichen Romantikern bewundert, vergöttert, war Calderon für die Deutschen der Inbegriff der ganzen spanischen dramatischen Poesie. Ja, es kam so weit, dafs, wer nicht auf den Namen Calderon schwur, sich keinen Dichter, keinen Kenner wahrer Poesie mehr nennen durfte. Selbst Shakespeare mufste dem neu aufgetauchten Kometen weichen. Einsiedel, Gries, Jeitteles, Malsburg, Bärmann, Memminger, Zahlhaas und noch andere lieferten neue Übersetzungen und neue Bearbeitungen aus Calderonschen Stücken. Der Wortschwall, mit dem Calderon in den Schriften der Romantiker gepriesen wurde, hat kein Ende und hat eine eigene Geschichte für sich. Calderon war für die Romantiker eine verklärte Gestalt; den wirklichen Gehalt seiner Dichtung hat kein einziger (Tieck allein möchte ich ausnehmen) erfafst.

Wie narkotisch, sinnbetäubend und sinnverirrend Calderon auf die Romantiker wirkte, ist leicht aus den Sonetten und sonstigen Dichtungskränzen, welche die beiden Schlegel, Malsburg, Graf von Loeben, Wilhelm Schütz, Helmine von Chezy, Tieck selbst, Wilhelm Müller, Wilhelm Hensel und andere um das Haupt des gefeierten Spaniers flochten, leicht zu ersehen. All die Namen edler Gesteine und duftender Blumen werden zur Beschreibung des Zaubergartens Calderonscher Dichtung verwendet. Die Perlen, Smaragde und Zephire, die Karfunkel, Hyacinthen und Narzissen nehmen kein Ende. Calderon erscheint bald als „Cherub“, als „Herold der Wonne“, bald als „frommer Patriarch“, als „Sonnenstrahl der Geister“, bald als „sel'ger Zauberer mit lichtblüh'ndem Stabe“, als „reines Goldgefäfs der Ehren“, und was des Unsinns noch mehr ist. In der berühmten Vorrede zum 1. Bande seiner Calderonübersetzung gab Otto von der Malsburg in der Beschreibung eines „in voller Blüte stehenden Südgartens, bald von Sonnenglut überfunkelt, bald von weichem Mondengelb in lauer Sommerflut durchflossen“ ein Bild der Dichtung Calderons: (B. I S. XLVII) „silberne Springbrunnen rauschen, zu denen mit Goldsand bestreute, zierliche Pfade führen; Marmorgebilde stehen überall von den milden Schatten mannigfach grüner edelgebildeter Zweige umschmiegt: die schönsten Blumen spiegeln sich in anmutigen Seen; Orangen hauchen überall ihre Düfte aus; Granaten brennen aus dunkler Umdachung; die buntesten Vögel fliegen in der Luft und wiegen sich in den Ästen, Liebesgesänge schmetternd . . . .“ In diesem herrlichen Tone geht es noch eine gute Weile weiter. Das

war Prosa; wie geschmückt die Verse sein mufsten, kann man sich denken[1]). Wohl erhoben einige klar blickende Geister gegen diese mafslose Verehrung ihre Stimme; Goethe befürchtete, dafs Calderon für die Deutschen so gut wie Shakespeare zu einem Irrlicht werden könnte. Man achtete auf die Mahnung der Weisen nicht, und der „gigantische Labestrom“ Calderonscher Dichtung, wie ihn Friedrich de la Motte Fouqué nannte[2]), wirkte bethörend weiter.

In dieser mit Weihrauchdämpfen übersättigten Atmosphäre romantischer Dichtung mufste in den Augen der meisten der nicht manirierte, nicht gekünstelte Lope de Vega in einem unermefslichen Abstande von dem Gotte Calderon erscheinen. Man betrachtete seine poetische Leistung so geringschätzig wie diejenige eines gewöhnlichen Bänkelsängers, ja man ignorierte Lope's de Vega Dichtung vollkommen. Noch im Jahre 1831 schrieb Karl Köchy, damals Intendant am Braunschweiger Hoftheater, an Ludwig Tieck, er habe nicht übel Lust, das Spanische zu erlernen, um aus den Dramen des „in Deutschland noch

---

[1]) Sogar die tiefsinnige Rahel wurde in den Calderonschen Wirbel hineingezogen. Sie schreibt am 9. Januar 1827: „Lies die Calderonsche Tochter der Luft! Ein duftendes regelmäfsiges Phantasiegebäude von farbigen Edelsteinen in unendlicher Himmelsbläue von Goldsonnenstrahlen durchwoben: von wo aus die dunkle Erde, mit Kampf, Krieg, Mord, List, Schwäche, Höhlen, Priestern, Regierung, Ehrgeiz, Untergang — doch geschaut wird.“ Vgl. Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde. Berlin 1834, III, 260.

[2]) Fouqué, Gefühle, Bilder und Ansichten. Sammlung kleiner prosaischer Schriften. Leipzig 1819. II, 183.

ungekannten Lope de Vega Ausbeute zu gewinnen"[1]). Noch acht Jahre später durfte mit Recht Michael Enk klagen: kein dramatischer Dichter sei weniger gekannt als Lope, kein anderer sei, ohne gekannt zu sein, oberflächlicher und verkehrter beurteilt worden[2]).

Was Bouterweck, dem man mit Unrecht Nüchternheit und Pedanterie vorgeworfen hat, in seiner: Geschichte der spanischen Litteratur (Göttingen 1804)[3]) von Lope berichtet, ist weitaus besser als sämtliche Aussprüche der Romantiker über unseren Dichter. Zwar waren ihm die Werke Lope's zum grofsen Teil unzugänglich; aber die wenigen Stücke, die er lesen konnte, auch die „rohesten", die „unkorrektesten", wie er sie nannte, fand er von einem poetischen Geist belebt, den keine methodische Kunst erreichen konnte (S. 365). Die Moral sei freilich mit Füfsen getreten, die Liebe müsse alles entschuldigen, aber eine „hinreifsende Natürlichkeit" bilde den Vorzug aller Lopeschen Comedias (S. 377). — August Wilhelm Schlegel, der nach Grillparzers Urteil (Grillparzers Werke IV. Ausgabe XIII, 11) den Calderon so ziemlich, Lope de Vega aber wahrscheinlich gar nicht kannte, hat sich in der That während seines langen Lebens um die Dramen Lope's wenig

---

1) Holtei, Briefe an Tieck. II, 192.

2) M. Enk, Studien über Lope de Vega Carpio. Wien 1839. Vorwort.

3) Der italienische Dichter und Patriot Giovanni Berchet spendete in drei Nummern des „Conciliatore" (Foglio azzurro — Organ für die italienischen Romantiker) dem Werke Bouterwecks grofses, ja enthusiastisches Lob. — Die Übersetzung ins Italienische, welche Berchet zu unternehmen empfahl, kam nicht zu stande.

gekümmert. Den einmal geäufserten Plan einer Bearbeitung von Schauspielen von Cervantes, Lope und Moreto (Europa B. I. H. 2; Holtei III 375) liefs er, mit der Übersetzung Calderons zu sehr in Anspruch genommen, unbesorgt und ohne Bedauern fallen. Er hatte wohl seine Bibliothek mit irgend einem Bande der Comedias Lope's geschmückt[1]); ob er je darin ernsthaft gelesen oder nur geblättert hat, kann man bezweifeln.

In dem Aufsatze „über das spanische Theater" (1803 — Europa I. H. 2 S. 78 f.) gesteht Schlegel, dafs man in Deutschland, wegen Mangel an spanischen Büchern, im Studium Lope's de Vega sehr beschränkt sei. Trotzdem glaubte er, dafs ein Dutzend Stücke des fruchtbaren Spaniers hinreichend wären, um mit seiner Dichtungsart bekannt zu werden. Man dürfe dabei nicht besorgen, fügt er hinzu (S. 78), „das Charakteristische darunter verfehlt zu haben, indem er (Lope) in seinen einzelnen Hervorbringungen nicht durch Erschwingung ungewöhnlicher Höhe oder durch Darlegung unbekannter Tiefen seines Gemüts überrascht." Eine gewisse Roheit der Darstellung, die aber gar nicht ohne Charakter ist, findet A. W. Schlegel in den historischen Stücken, so z. B. im „König Bamba", in den „Jugendstreichen des Bernardo del Carpio" in den „Zinnen von Toro". Eine „gebildete Geselligkeit" dagegen bieten die Stücke, welche Sitten der damaligen Zeit schildern wie: „die aufgeweckte Toledanerin", „die

[1]) In einem Briefe A. W. Schlegels an Tieck (Holtei III 301), vom Mai 1836 datiert, ist vom 20. Teil der Comedias Lope's (Barcelona 1630), welchen Band Schlegel in seiner Bibliothek besafs und Tieck doppelt hatte, die Rede.

schöne Häfsliche". Unvergleichliche Späfse, interessante Situationen enthalten alle Stücke Lope's; „vielleicht sind nur wenige darunter, mit denen man nicht, wenn sie gehörig bearbeitet und erneuert würden, noch auf unsrer heutigen Bühne eine grofse Wirkung hervorbringen könnte." — Im gleichen Hefte der „Europa", im Aufsatze „Über die portugiesische Dichtung" (S. 59) stellt A. W. Schlegel dem „tiefsinnigen Cervantes" den „prahlhaften Lope" gegenüber. Durch den historischen Lauf der Dinge gezwungen, kam er auch in seiner berühmten 35. Vorlesung „Über dramatische Kunst und Litteratur" auf Lope zu sprechen. Ein paar wohlgefeilte, aber sehr oberflächliche Sätze, welche oft wörtlich das im Aufsatze „Über das spanische Drama" Behauptete wiederholen, sollten zur Charakteristik des Dichters genügen. Lope war nach der Meinung Schlegels ein Vielschreiber, dem Stücke mit wahrhaft interessanten Situationen und unvergleichlichen Späfsen gelangen, ein „geistreicher Skizzist" ohne alle Vorbereitung. Was er auf das Papier so leicht hinkritzelte, habe allerdings immer Leben und Bedeutung; indessen, meinte Schlegel, war Lope nicht in die „Mysterien der Kunst eingeweiht", „jede Tiefe fehlt ihm". Drei Hauptfehler haften an seiner Dichtung: „Mangel an Zusammenhang", „Weitschweifigkeit und unnütz ausgekramte Gelehrsamkeit"[1]),

[1]) Die Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit der Urteile A. W. Schlegels über das spanische Theater hat Solger in seiner trefflichen Rezension der „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur" (in den „Wiener Jahrbüchern", wieder abgedruckt in „Solgers Nachgelassene Schriften." Leipzig 1826 B. II) getadelt. Vgl. S. 597 f. „Auch Lope de Vega erhält eine zu flüchtige Er-

(früher, im Aufsatze der „Europa“, hieſs es „Pedanterie“). Die Kenntnis der spanischen Litteratur gehörte nicht zu den starken Seiten A. W. Schlegels, und Schlegel selbst hat es einmal in einem Briefe an eine Freundin aus Spanien zugestanden (April 1813): „Ce que j'ai écrit sur la poésie et le théâtre de l'Espagne réclame l'indulgence, Madame; je manquais de livres et mes connaissances étaient fort imparfaites“ [1]).

Hätte August Wilhelm Schlegels Bruder, Friedrich, sein ganzes Leben dem Studium Lope's gewidmet, was ihm zu thun, natürlich nicht im entferntesten ein gefallen ist, so hätte er gewiſs nicht viel Gutes und nicht viel Treffendes über den Spanier haben sagen können, denn so grundverschiedene, ganz entgegengesetzt geartete Naturen wie den Katecheten und Dogmenprediger der romantischen Schule, Friedrich Schlegel, und den allem Begriffsmäſsigen, jeder Vernünftelei abholden Naturdichter Lope de Vega, bietet die Litteratur selten. Friedrich so gut wie Wilhelm und die meisten ihm gleich gesinnten Zeitgenossen lasen Lope kaum. Und doch hat er nicht versäumt, sein gebietendes Wort über den Spanier auszusprechen. Denn das gehörte auch zu den Vorrechten der sonst in mancher Beziehung wohlverdienten Romantiker, daſs sie über

wähnung. Ein Dichter, der zu seiner Zeit das Theater so ganz beherrschte und den entschiedensten Einfluſs auf den Geschmack der Nation hatte . . . . . muſs notwendig zu bedeutend sein, um mit wenigen Seiten abgefertigt zu werden.“ Allein auch Solger hatte von der Dichtung Lope's keinen Begriff.

[1]) Neue Quellen zur Geschichte der älteren romantischen Schule. Mitgeteilt von O. F. Walzel in Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien 1891 S. 103.

Menschen und Dinge urteilten und aburteilten. ohne sie je gekannt zu haben. Friedrich nannte schon im Jahre 1799 die Prosa Lope's de Vega „roh und gemein“ [1]). Als er 1812 in der 12. der in Wien gehaltenen Vorlesungen über die „Geschichte der alten und neuen Litteratur“, den Panegyrikus Calderons, den sein Bruder einst gehalten, mit noch gröfserem Aufwande von beredten Phrasen wiederholte, da sollte ihm die noch halb barbarische Dichtung Lope's als Brücke dienen, um von den gar rohen und gemeinen Anfängen spanischer Dramatik zum überraschend vollkommenen Calderon zu gelangen. Er warf Lope de Vega: Oberflächlichkeit, Flüchtigkeit, Verwilderung, Künstelei vor; er nannte ihn einen Vielschreiber, einen Improvisator, der noch auf der „niedrigsten Stufe“ der dramatischen Kunst stand; er sagte, dafs die Schauspiele Lope's „alle Grenzen der erlaubten Fruchtbarkeit“ überschritten hatten; er nannte den Spanier einen „durch den theatralischen Beifall Berauschten“, der „wie andere poetische Vielschreiber, die Eitelkeit“ gehabt, „in allen Gattungen

[1]) Fr. Schlegels Prosaische Jugendschriften. Herausgegeben von Minor B. II. Wien 1882 S. 316. — Nicht auf die unmittelbare Kenntnis von Lope's de Vega Stück „Der schmerzliche Zwang“, sondern der Hauptsache nach auf den Rambachschen „Don Mariano“ stützt sich der „Alarcos“ Friedrich Schlegels, den Schleiermacher vergebens hat verteidigen wollen und Schiller ein „seltsames Amalgam des Antiken und Neustmodernen“ nannte. Jedenfalls ist darin nichts, das an die Kunst Lope's erinnert. In den Erinnerungen der Gräfin Henriette von Egloffstein wird irrtümlicherweise der „Alarcos“ F. Schlegels als ein aus dem Spanischen und zwar aus Lope de Vega übersetztes Trauerspiel bezeichnet. Vgl. Goethe, cour d'amour in Goethe-Jahrb. VI, 72.

sich versuchen und glänzen zu wollen, auch in denen, zu welchen er durchaus kein Talent besafs". Und müsse man zugeben, fügt Friedrich hinzu, dafs unter den Geschwindschreibern aller Nationen Lope „der erste und noch am meisten Dichter sei, durch den Reichtum der Erfindung, den Glanz der Darstellung und durch die dichterische Sprache und feurige Einbildungskraft", so waren diese Vorzüge „in der Poesie seiner Nation so allgemein verbreitet, dafs sie kaum noch als besondere anzusehen und zu loben sind."

Der dritte im Bunde der Romantiker, oder der erste eigentlich, wenn man lieber will, Ludwig Tieck, war in den kritischen Urteilen über die spanische Litteratur, insbesondere über die spanische Dramatik weitaus der beste [1]). Schon der Umstand, dafs Tieck in seiner Privatbibliothek eine grofse Anzahl spanischer Dramen selbst besafs (tausend oder gar zweitausend, er wufste es selbst nicht genau), war gegenüber den meist auf die blutarme Sammlung des „Theatro Hespañol" von García de la Huerta angewiesenen Genossen ein nicht hoch genug anzuschlagender Vorteil. Spanische Bücher überhaupt waren zu Tiecks Zeit in Deutschland immer noch sehr selten, so selten wie die gesunden Urteile dieses oder jenes Deutschen über die Spanier und ihre Litteratur. Tieck mag wohl im Anfange seiner litterarisch-kritischen Laufbahn die Meinung der beiden Schlegel über Lope geteilt haben [2]).

[1]) Über Tiecks Verdienste als Kritiker bin ich völlig der Meinung Hettners. Vgl. den Aufsatz: Ludwig Tieck als Kritiker in Hettners Kleinere Schriften. Braunschweig 1884 S. 513 ff.

[2]) Was K. Köpke: Ludwig Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters. Leipzig 1855, von Tiecks ersten

Noch in der Einleitung zu seinem „Altenglischen Theater“ (Kritische Schriften, Leipzig 1848, I, 211) spricht er von einer einzigen Form des spanischen Dramas, welche ihre Vollendung in Calderon fand. Was vor ihm geleistet wurde, hatte wenig zu bedeuten; „was Lope auf anderen Wegen sucht, ist meist nur unreif und verworren.“ Um seine Lieblingsstudien über Shakespeare gewissermafsen zu vervollständigen, scheint er sich später der Dramatik Lope's de Vega zugewendet zu haben[1]). Bereits im November 1818, als ihm die ersten Zweifel über die ausposaunte Vollkommenheit Calderons aufstiegen, schrieb er an Solger, er finde in Calderon nichts mehr „von jener grofsen Naivetät“, die er „immer an Lope bewundern mufs“[2]). Einen Monat später äufsert er sich noch entschiedener gegen Calderon, den er einen vollendeten Manieristen nennt. Das Stück „Las Cadenas del Demonio“, das er vor zehn Jahren hoch rühmte, erscheint ihm jetzt „fast schlecht“. Ja, es scheint ihm jetzt „ungewifs“, „ob nicht Lope der gröfsere Dichter sei, wenn er auch vielleicht

---

Studien der Dramatik Lope's und Calderons (I, 241. Um 1798 datiert er die erste Beschäftigung mit Lope und Calderon) berichtet, mufs mit Vorsicht gelesen werden.

[1]) Um Nachrichten über Lope's Stück, das den Romeo und Julia-Stoff behandelte, hat Tieck (um 1798) seinen Freund Friedrich Schlegel gebeten. Dieser antwortete ihm am 27. Juli 1798 (Holtei III 314): „Das Stück von Lope auf das Sujet von Romeo hat nicht diesen Titel. Welchen es hat, sagen die Kanaillen nicht.“ Es handelt sich um Lope's „Castelvies y Monteses.“

[2]) Solgers Nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Herausgegeben von Ludwig Tieck und Friedrich Raumer, Leipzig 1826. I, 683.

nur wenig oder nichts vollendet hat"[1]). Leider fliefsen die Urteile über Lope auch in den folgenden Jahren zu spärlich, als dafs wir uns eine richtige Vorstellung von Tiecks Ansichten über Lope's Dichtung machen können. Den Lope vollends auf Kosten des allgemein vergötterten Calderon zu rühmen, hat vielleicht Tieck nicht wagen wollen, um ja nicht als grofser Ketzer vor den übrigen Romantikern zu erscheinen. Wiederholt aber nennt er Lope einen wahrhaft grofsen Dichter; wiederholt lobt er die erstaunliche Fülle und Mannigfaltigkeit seiner Dramen. Lope's Novellen freilich waren nicht nach seinem Geschmack. Er findet sie hinkend durch falsche Konvenienz und falsche Poesie (Zur Geschichte der Novelle, Krit. Schriften II, 380). Über Lope's „Arte nuevo" urteilte Tieck anders als Lessing. Es ist „das Abgeschmackteste, das er jemals geschrieben hat, denn es ist für Ernst zu possierlich und für Scherz zu steif" (Bemerkungen über einige Charaktere im „Hamlet", Krit. Schriften III, 246). Tieck ärgerte sich, dafs man Lope's Dichtung mit derjenigen Shakespeare's in Vergleich zog, wie er denn überhaupt vollkommen richtig und im Gegensatze zu A. W. Schlegel englische und spanische Auffassung der Poesie scharf schied, die englische und die spanische Bühne als „völlig einander entgegengesetzt" bezeichnete. Er berührt sich in manchen Urteilen über die spanische Litteratur mit dem ihm durchaus nicht gut gesinnten Grillparzer. So wenn er die vermeintliche Überschwänglichkeit und Glut südlicher Gefühle und Empfindungen bei Calderon nicht anerkennen will. So

[1]) Solgers Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, I, 696.

wenn er Goethe und Shakespeare „inniger und herzlicher“ als Calderon nennt. Und so vor allem, wenn er den wichtigen Satz ausspricht, den viele wohl beherzigen mögen, die nur zu oft romanische und germanische Dichtung in einem einzigen Tiegel zusammenwerfen wollen: „Was dem verständigen Deutschen oder Engländer das Wichtigste ist, wird vom Spanier als Nebensache behandelt oder gar nicht beachtet, und was dem Spanier die wahre Poesie und Drama ist, liegt uns so fern, dafs wir uns erst daran gewöhnen müssen und nie unser Erstaunen ganz verlernen können“ (Krit. Schrift. IV, 185).

Vermutlich hatte sich Clemens Brentano, ein besserer Kenner der Spanier, vorzüglich des Calderon und der spanischen Novellisten als man gewöhnlich annimmt, eine Zeit lang auch mit Lope de Vega beschäftigt. In einem jetzt verschollenen Aufsatze Brentanos über: „Doña Maria de Zayas y Sotomayor, eine spanische Novellendichterin des siebzehnten Jahrhunderts“ in der „Zeitung für die elegante Welt“ (IV. Jahrg. 1804 Nr. 82 S. 652 f.) ist auch von Lope die Rede. Das gröfste Lob, welches der talentvollen und unbekannten Spanierin zu teil wurde, war, dafs „der grofse Lope de Vega“, „das fruchtbarste Genie Spaniens“ sie im „Laurel de Apolo“ besungen habe.

Lord Hollands Werk über Lope de Vega[1]) hat die Deutschen zum näheren Studium des längst verkannten Spaniers wenig angespornt. Während sich für die prunkvollen Dramen Calderons ein Übersetzer

[1]) Some account of the life and writings of Lope Felix de Vega Carpio by Henry Richard Lord Holland. London 1806 —

nach dem andern fand, war bis 1820 noch keine Comedia Lope's direkt nach dem Original ins Deutsche übertragen worden. In diesem Jahre endlich erschien zu Leipzig die erste deutsche Übersetzung aus einigen Comedias Lope's. Sie rührt vom Übersetzer der „Novelas exemplares" und des „Persiles y Sigismunda" des Cervantes, von Julius Grafen von Soden[1]) her. Die Wahl der Stücke war eine vortreffliche. „La Carbonera" (Die Köhlerin), „La quinta de Florencia" (Das Landhaus in Florenz), „Los tres diamantes" (Die drei Diamanten) gehören zu den charakteristischsten unter Lope's tausend Stücken. Auf die unsinnige Rhetorik des Haufens der Calderonanbeter zielten zweifellos die Worte in der Vorrede (S. XXXIX): „Es wäre doch wohl Zeit, dafs die dramatische Ästhetik von dem ungeheuren Wuste und Nonsens

---

erweitert in: Some account of the lives and writings of Lope Felix de Carpio and Guillen de Castro. 2. Vol. London 1817. — Vgl. die Rezension von R. Southey in der „Quarterly Review" (1818 Nr. 35). — Wem die Rezension des Werkes Lord Hollands in den „Wiener Jahrbüchern für Litteratur" IV, 22 ff. zuzuschreiben ist, weifs ich nicht. Hier kommt der alte Lopez noch einmal zum Vorschein.

[1]) Der kleine Band wurde 7 Jahre später (1827) der in Wien erschienenen „Klassischen Kabinettsbibliothek oder Sammlung auserlesener Werke der deutschen und Fremdlitteratur" (B. 119) einverleibt. — G. Grofs in seinen jüngst veröffentlichten dankenswerten Angaben über Sodens Leben und Werke in der Allg. Deutschen Biographie bespricht die Übersetzung Sodens aus Lope de Vega nicht. — Schon in einer Note zu Sodens Übersetzung der Novellen des Cervantes (Leipzig 1779, II, 470) ist vom „Comödienschreiber Lope de Vega" die Rede, der „bey aller seiner Unregelmäfsigkeit eines der gröfsten Genies war".

gereinigt würde, mit dem man sie angefüllt hat.“ So hat Soden in dankenswerter Weise eine Lanze zu Gunsten des mifsverstandenen und unbekannten Lope zu brechen gewagt. Was Soden aber von den Vorzügen Lopescher Dichtung in der Einleitung sagt, ist so gut wie das über Lope’s Leben Gesagte aus dem Werke Lord Hollands entnommen. Die von Grillparzer sehr bewunderte Scene in Lope’s „Die drei Diamanten“, in welcher Lisardo der von Müdigkeit erschöpften Geliebten seine Vorgeschichte erzählt und diese, mit dem Schlafe vergebens kämpfend, entschlummert, diese Scene, welche ein wichtiges Motiv für den IV. Akt von Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen“ geliehen hat, war schon von Soden als ein seltenes Juwel hervorgehoben (S. 200): „Den Kampf der liebenden, aber höchst ermüdeten Lucinde, sowie die zarte leidenschaftliche Liebe dieses Paares sind mit einer Wahrheit und Natur dargestellt, die alle fühlenden Wesen ergreifen mufs.“ Don Enrique im gleichen Stücke stellte Soden als höchstes Ideal der Freundesaufopferung dem Marquis Posa an die Seite. Wie schade aber, dafs dem guten Willen Sodens, sein Vaterland mit dem Genie Lope’s endlich einmal bekannt zu machen und den deutschen Dichtern den „unermefslich reichen Schatz Lopescher Dichtung zu eigener Dichtung zu öffnen“ die Gaben des Übersetzers nicht entsprachen! Die Sprache ist oft prosaisch und schleppend, die Verse oft hinkend, mehrere Stellen sind falsch, ja ganz verkehrt wiedergegeben; die fünf Wörterbücher „von Sobrino bis Wagener“ (S. XLIII), welche Soden benutzte, haben ihn zu oft im Stiche gelassen. So wird uns begreiflich, wie diese

erste Verdeutschung Lope's so wenig Erfolg beim Publikum erlangte. Sie ging beinahe unbemerkt vorüber. Soden beabsichtigte gewifs, dem ersten Band noch einen zweiten nachfolgen zu lassen. Er verlor den Mut und die Lust dazu.

Nach einem noch nicht völlig überstandenen Calderonfieber zahlte auch Otto von der Malsburg Lope de Vega seinen Tribut. Seine Übersetzung der „Estrella de Sevilla", des „El mejor Alcalde el Rey", der „Moza del Cántaro" erschien zu Dresden vier Jahre nach der Übersetzung Sodens (1824)[1]). Ein wirklich bedeutendes Übersetzertalent, ein feiner, wenn auch nicht immer unbefangener Kenner südlicher Poesie, ein gemütvoller und zartfühlender Mensch, konnte sich Malsburg, während er noch am letzten Band seines Calderon arbeitete, in die beinahe entgegengesetzt geartete Dichtung Lope's de Vega hineinversenken und sich in dieser zurechtfinden. Eine gewisse Rivalität Soden gegenüber, noch eher aber der dringende Rat Tiecks mögen ihn wohl zum Studium Lope's ermuntert haben. Wie die Dramen Lope's auf Malsburg einen ganz anderen Eindruck machten als diejenigen Calderons, die ihn bald „in das Reich des Himmels erhoben", bald in „ein Meer von Blüten hinuntertauchten", schildert er in der Vorrede. Ja, er geht so weit, zu gestehen, dafs Calderons Dramen oft die

---

[1]) Stern, Scepter und Blume, oder der Stern von Sevilla, der beste Richter ist der König, das Krugmädchen, von Lope de Vega. Dresden 1824. Wiedergedruckt in Dresden 1836. Ein Jahr vor der Übersetzung Malsburgs hatte der Engländer J. H. Wiffen seine Auswahl von: Lope's de Vega Works translated in english Verses. London 1823 veröffentlicht.

Spuren einer dichtenden Gewohnheit trügen, während Lope's Schöpfungen immer eine gesunde frische Laune, immer ein glückliches Naturell zeigten. Und da ja von der Erbsünde romantischer Kritiker und Dichter, dem Hang zum rhetorischen Pathos und zum Überschwänglichen ein guter Teil auch auf Malsburg übergegangen war, so droht er oft, in seiner Einleitung über Lope's Verdienste in den Panegyricus zu verfallen: „Wie ein stiller, heiterer Strom spiegelt er (Lope) die Erscheinungen der Natur und des Lebens in klaren, scharfen Umrissen ab; eine frische Unschuld und liebliche Naivetät giebt seinen Gemälden Ton und Farbe; ein reger Sinn für das Grofse und Gute schmückt sie mit einem oft erhabenen Gepräge, ein scharfsinniges Eindringen in das Innere des menschlichen Herzens mit Gefühl und Wahrheit, eine kecke Jovialität mit Würze und Leichtigkeit u. s. w." Den „Stern von Sevilla", den Malsburg nicht nach dem schwer zu erlangenden Original Lope's, sondern nach der bekannten Bearbeitung des Cándido Maria Trigueros übersetzte, hat dann fünf Jahre später Zedlitz in einem fünfaktigen Trauerspiel bearbeitet[1]). Gegenüber der Übersetzung Sodens bedeutete diejenige Malsburgs einen nicht geringen Fortschritt. Goethes „freudiger Beifall" hatte den Übersetzer überglücklich, selig gemacht. Mals-

[1]) Den Stoff des „Stern von Sevilla" hatte schon im Jahre 1824 Friedrich Graf von Kalkreuth, ein Freund Malsburgs, offenbar nach Anregung des letzteren, in einem fünfaktigen, recht unbedeutenden Schauspiel: „Der Prinz von Toskana", behandelt. — Vgl. Kalkreuth, Dramatische Dichtungen. Leipzig 1824. Stück Nr. 5. S. 189 ff.

burg las mit Begeisterung Lope de Vega weiter. Er bereitete eine neue Auswahl von Stücken zur Übersetzung vor, doch hinderte ihn an der Ausführung seines Planes der Tod, der ihn in den besten Mannes- und Schaffensjahren dahinraffte.

Wenige Tage nach dem Hinscheiden Malsburgs las Wilhelm Grimm, damals ein eifriger Bewunderer Calderons den Anfang wenigstens der trefflichen Übersetzung des Lope de Vega. In einem Briefe aus Kassel (2. Oktober 1824) an seinen Freund Suabedissen[1]) berichtet Grimm, dafs er vor Jahren, als er sich mit der spanischen Sprache beschäftigte, den „Stern von Sevilla“ im Original gelesen habe. Das Stück hatte ihm wenig Genufs bereitet. Die Menschen, meinte er, „haben darin sämtlich einen gewissen Beigeschmack von Karrikatur, der mich hindert, sie als vollgültige, vom Leben völlig durchdrungene zu betrachten.“ Er zieht einen Vergleich zwischen Lope und Calderon. „Vega ist bei den Spaniern mehr geachtet als Calderon, ohne Zweifel, weil er fafslicher ist und doch zugleich pathetisch und ergreifend, auch wohl absichtlich nach Effekt strebend. aber diese praktischen Qualitäten zugegeben, stelle ich ihn im Geist doch geringer“.

Wie verhielten sich die grofsen Klassiker Schiller und Goethe zu Lope[2])?

---

[1]) Briefe der Brüder Grimm an hessische Freunde. Gesammelt von E. Stengel. Marburg 1886. S. 230 f.

[2]) Uhland, dessen philologische Kenntnisse nicht hoch genug geschätzt werden können, hat auch, einmal wenigstens, für die Dichtung Lope's Interesse gezeigt. — Seine Übersetzung der Romanze: „Sankt Ildefons“ aus dem „König Wamba“:

Schiller, der niemals vom Strome der Calderonbewunderung mitfortgerissen wurde — wahrscheinlich hat er dazu nicht lange genug gelebt —, der dem Vorschlage Körners, Stoffe und Motive aus dem spanischen Theater zu schöpfen, sich entschieden abgeneigt fühlte, weil die Deutschen „mehr philosophische Tiefe und mehr Wahrheit des Gefühls als Phantasiespiele lieben" und der nur vorübergehend (Oktober 1803), gewifs nach einer nicht gar aufmerksamen Lektüre der Schlegelschen Übersetzung, Calderon „eine hohe Kunst und die ganze Besonnenheit des Meisters" zugesteht, Schiller hat unseren Lope (wie konnte es auch anders sein?) völlig ignoriert. Einmal, es war in einem Briefe vom 17. Juli 1804, war Körner zu seinen alten Vorschlägen zurückgekehrt und besprach sie noch inniger, zudringlicher mit seinem grofsen Freunde. Aus Mariana (sein Geschichtswerk war ja auch lateinisch geschrieben), hätte Schiller „viel Stoff zu Trauerspielen" gewinnen können, meinte Körner. Noch reue ihn die Zeit nicht, sagt er, die er auf das Spanische verwendet hatte; er verspreche sich auch künftig noch mehr Genufs davon. Den Namen Lope de Vega spricht Körner hier in diesem Briefe wohl zum erstenmal aus[1]. „Überhaupt werde ich mich nun bald an Calderon[2] und Lope de Vega machen, sobald ich mit

---

Wann der Landmann, schlummertrunken
Zu dem sauren Tagewerke
Sich erhebt, und aus dem Stein
Helle Feuerfunken wecken: u. s. w.

befindet sich im „Poetischen Almanach" für das Jahr 1812, besorgt von Justinus Kerner. Heidelberg 1812. S. 63 ff.

[1]) Schiller, Briefwechsel mit Körner IV, 366.

[2]) Es ist meines Wissens von niemandem, auch nicht von

dem Don Quixote ganz fertig bin." Schiller starb ein Jahr darauf. Körner, dem in späteren Jahren die Poesie Calderons immer weniger und weniger zusagte, hat sich auch nie mit Lope de Vega beschäftigt.

Goethe stand bereits im Greisenalter, als die ihm dedizierte Übersetzung Lope's de Vega von Malsburg in seine Hände kam. In früheren Jahren hatte er sich viel mit Cervantes und Calderon beschäftigt; Lope de Vega aber war ihm nur dem Namen nach bekannt. In Goethes Verehrung für Calderon ist ein stetiges Wachsen von den Anfängen des Jahrhunderts etwa bis anfangs der zwanziger Jahre und ein stetiges Abnehmen von diesem Zeitpunkte an bis zum Tode wahrzunehmen. Von der unbedingten Anerkennung, welche Goethe der ganzen Calderonschen Dichtung zollte, von der Nachahmung der Dramatik Calderons, die sich unzweifelhaft im Fragmente „Trauerspiel der Christenheit" bekundet, von den Thränen, welche er bei der Aufführung des „Standhaften Prinzen" in Weimar im Jahre 1811 vergofs, von der liebevollsten Ermunterung und Unterstützung, mit welcher er allen Übersetzern

Schuchardt, (in seinem herrlichen Aufsatze: „Goethe und Calderon" Romanisches und Keltisches. Berlin 1886 S. 120 ff.) bemerkt worden, dafs der erste Anlafs zur Bearbeitung des „Standhaften Prinzen" Calderons von Fr. Buchholz kam, der im zweiten Bande seines zu Berlin 1801—1804 erschienenen „Handbuchs der spanischen Sprache und Litteratur" das Stück abdruckte. Buchholz' Werk hatte sich in weiteren Schichten verbreitet. — G. Körner liefs sich gern von Buchholz unterrichten. Er schreibt in dem angeführten Briefe an Schiller: „In dem poetischen Teile des Handbuchs der spanischen Litteratur, das in Berlin herausgekommen ist, steht unter anderen ein Stück von Calderon: der standhafte Prinz, das viel Eigentümliches hat."

Calderons entgegenkam, gelangte Goethe sowohl durch das klarere, besonnenere Urteil des Alters, wie auch durch den immer wachsenden unsinnigen Lärm, der im Namen des allmächtigen, übervollkommenen Spaniers in Deutschland gemacht wurde, zu einer weit gemäfsigtern, ja sogar ungünstigen Schätzung. Er kam zum Geständnis, dafs Calderon den Deutschen gefährlich, zu einem Irrlicht geworden, und, was auch Schiller geäufsert, dafs es Calderons Dramatik an „Innigkeit und Tiefe“ fehle. Er sprach es aus, dafs es ein Glück war, dafs Schiller die allgemeine Verehrung und Vergötterung Calderons nicht erlebte, dafs Calderon auf ihn selbst keinen Einflufs ausgeübt (was nicht ganz richtig ist), dafs wenigstens Calderons Eigentümlichkeit kein bleibender Bestandteil seiner Bildung geworden. — Es ist eine müfsige Frage, wie sich die Dichtung Goethes und seine kritischen Urteile über Kunst und Poesie anders hätten gestalten können, wenn ihm Lope de Vega statt Calderon bekannt gewesen wäre. Sicher ist es, dafs Lope's frischer, munterer, natürlicher Geist, ein Geist ohne Zwang und ganz Natur, den inneren dichterischen Anlagen Goethes näher, weit näher kam als derjenige des gekünstelten, verschrobenen und rhetorischen Calderon. Und wenn auch der schlagende Ausspruch Grillparzers: Calderon sei der Schiller, Lope de Vega sei der Goethe der spanischen Litteratur (XIII, 13), nur mit gewisser Einschränkung anzunehmen ist, so steht sicher Goethes dichterische Konzeption, trotz seines Hanges zum Symbolischen, derjenigen Lope's näher als derjenigen Calderons.

Wenn in Goethes Umgebung dann und wann der Name Lope de Vega hingeworfen wurde, so versteht

sich, dafs sich Goethe den Spanier als einen blofsen Improvisator, als einen Vielschreiber vorstellte, der kaum auf einer höheren Stufe der Kunst stand als Hans Sachs. Im November 1809, während Goethe die „unendliche Produktivität des Calderon, die Leichtigkeit des Gusses — wie man Bleisoldaten oder Kugeln giefse,“ bewunderte, fällt er über Lope folgendes Urteil: „Lopez schrieb nur fürs Volk und wollte nur dafür schreiben“ [1]), als ob gerade diese Leichtigkeit des Gusses, die unendliche Produktivität ein Privilegium Calderons wäre und dem fruchtbarsten Dichter aller Zeiten und Völker fremd gewesen wären. — Als Goethe im Sommer 1824 Otto von der Malsburg, der ihm seine Übersetzung des Spaniers darbot, mit grofsem Wohlwollen empfing, war es zu spät, das Versäumte nachzuholen. Ob Goethe das ihm dedizierte Buch wirklich ganz durchlas, was er von der neu ihm offenbarten Dichtung empfand, wie er sich dann über Lope geäufsert, darüber bin ich nicht im klaren. Freilich wufste die von Malsburg zärtlich geliebte Freundin und Mitarbeiterin, Pauline von Calemberg, zu berichten, wie der „so warm verehrte Goethe“, den ihm gewidmeten Band „aus den Händen des bescheidenen Übersetzers genommen“, wie Goethe den Freund „liebevoll ermuntert habe, fortzuwandeln auf dem blumenreichen Pfade“. Noch mehr: aus der gleichen Quelle entnehmen wir, wie Malsburg durch einen Brief eines

---

[1]) Riemer, Mitteilungen über Goethe. B. II S. 648. Die Verstümmelung des Namens Lope will ich gerne auf die Rechnung Riemers oder des Verlegers schreiben.

Freundes von der günstigen Gesinnung Goethes ihm gegenüber in Kenntnis gesetzt worden sei: „Mit strahlend feuchtem Auge las er (Malsburg) den Brief, den ihm ein Freund aus Weimar schrieb. Dafs jener hohe, klare Geist, was er so mild aufgenommen, auch mit freudigem Beifall gelesen habe, wurde für ihn die Quelle einer seligen Zufriedenheit und der Sporn zu ähnlichen Leistungen“ [1]). Diese Nachrichten jedoch in pathetischer Stimmung kurz nach dem Tode des geliebten Freundes niedergeschrieben, sind mit grofser Vorsicht aufzunehmen. Malsburg selbst erzählt in einem Briefe an Tieck (am 8. August 1824; Holtei II, 320), wie ihn Goethe „holdselig und väterlich“ empfangen. Eine volle Stunde sei er bei Goethe geblieben; er, Malsburg, hätte ihm tausend Dinge zu sagen gewagt, und doch, wie er fort war, glaubte er gar die Hauptsachen ausgelassen zu haben. „Er sprach schön über Sie (Tieck), über Shakespeare, über Calderon“, berichtet weiter Malsburg von seinem Besuch bei Goethe. Ob das Gespräch sich auch um Lope de Vega drehte, dessen übersetzte Dramen Goethe ja in den Händen hielt, darüber sagt Malsburg kein Wort.

Nicht ein volles Jahr nach dieser Unterredung, scheint Goethe in einem Gespräch mit Eckermann (20. April 1825) die Zeit bereut zu haben, welche er nicht ausschliefslich der Dichtung gewidmet hatte. Hatte einst Lessing scherzhaft an Gleim geschrieben: sein kleinster Vorsatz sei, wenigstens noch dreimal so

---

[1]) Ernst Friedrich Georg Otto von der Malsburg, Poetischer Nachlafs und Umrisse aus seinem innern Leben von P. C. Cassel 1825 S. LXXXII f.

viel Schauspiele zu schreiben als Lope de Vega, so sprach damals Goethe die bedeutenden, schwerwiegenden Worte aus: „Ich habe gar zu viele Zeit auf Dinge verwendet, die nicht zu meinem eigentlichen Fache gehören. Wenn ich bedenke, was Lope(z) de Vega gemacht hat, so kommt mir die Zahl meiner poetischen Werke sehr klein vor. Ich hätte mich mehr an mein eigentliches Metier halten sollen“ [1]). —

Grillparzer mit seinem klaren, unbefangenen Blick für die Vorzüge und Mängel Lopescher Dichtung, mit seiner innigen, rührenden Liebe zum lange verkannten Spanier, steht vereinzelt da, und diese gedrängte Umschau über das Schicksal der Poesie Lope's in Deutschland bis etwa zur Mitte der zwanziger Jahre soll nur beweisen, wie es unserm grofsen Österreicher vorbehalten war, den Deutschen das Genie Lope's zu offenbaren.

Auch Grillparzer, anfänglich ein Zögling der Romantiker, hielt der Zauber Calderonscher Poesie umstrickt; auch er hat seinen Weihrauch dem Idol der Romantiker gestreut; er wufste sich aber frühzeitig genug aus den Banden Calderons loszumachen; er verfiel, vielleicht zufällig, auf die Werke Lope's de Vega, er wählte sie als Lieblingslektüre, und die Wahl blieb mafsgebend für sein weiteres dichterisches Schaffen. Er las alle Dramen von Lope, die er sich irgendwie verschaffen konnte. Er las sie wiederholt; sie wurden ihm bald unentbehrlich, um selbst den Weg der Natur in der Gestaltung seiner Dramen innezuhalten. Er beabsichtigte anfänglich, ein kritisches

[1]) Eckermann, Gespräche mit Goethe. I, 214.

Werk über seinen Liebling zu schreiben, und beschränkte sich dann auf lose Bemerkungen und Inhaltsangaben der Stücke des Spaniers, die er las: blofse Skizzen, die er, unbekümmert um die Urteile sämtlicher Litterarhistoriker, denen er nicht hold war, mit gänzlicher Sorglosigkeit, und nur um dem immer schwächer werdenden Gedächtnis nachzuhelfen, entwarf, und welche doch in jeder Zeile den grofsen Bühnendichter und Bühnentechniker verraten. Lope wurde Grillparzers leitender Stern. Drohte dann und wann die Quelle der dichterischen Erfindung bei Grillparzer zu versiegen, so mufste ihm Lope neue Begeisterung und neuen Mut zum Schaffen einflöfsen. Doch half er ihm nicht immer. Denn auch das gehört zu den tragischen Mifsgeschicken dieses von inneren und äufseren Leiden genug geplagten Dichters, dafs, als einmal die dichterische Kraft ernstlich nachzulassen anfing, Grillparzer, trotz aller Anstrengung, nicht nur den früheren leichten Gufs der Produktion nicht mehr wiederfand, sondern die poetische Schaffens- und Gestaltungsgabe beinahe gänzlich verlor. Die Lektüre der Spanier, die ihn sonst immer zur Arbeit angespornt, die seines bevorzugten Lope, hat ihn nicht zu retten vermocht.



I. Die Dramen Grillparzers in ihrem Verhältnis zu den Comedias Lope's.

In der Familie Grillparzers war die Pflege spanischer Poesie nichts Ungewöhnliches. Der Onkel unseres Dichters, Joseph Ferdinand Sonnleithner, der erste Redactor der „Aglaja", ein Freund Schreyvogels, der 11 Jahre hindurch Sekretär des Hofburgtheaters gewesen und sich als gewandter Übersetzer aus den alten und modernen Sprachen einen Namen gemacht hat, war ein Kenner der spanischen Litteratur, besonders der spanischen Dramatik. In den Patrañas des Juan de Timoneda glaubte er einmal (Wiener Zeitschrift, 4. Sept. 1827), die „wahrscheinliche Quelle der Schillerschen Ballade: Der Gang nach dem Eisenhammer" gefunden zu haben. In der gleichen Zeitschrift (1830 I 14) hat er die Übersetzung aus fünf Sinngedichten des Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo veröffentlicht. Er hat auch aus Antonio de Solis, aus Tirso de Molina übersetzt. Dem letzteren widmete er ein eingehendes Studium. Leider gelangte die von ihm veranstaltete, bereits druckfertige Sammlung der Comedias des Tirso de Molina nicht zur Veröffentlichung [1]). Sonderbar ist diese Vorliebe

[1]) In Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich, Artikel J. F. Sonnleithner, wird kein Wort über diese

für Tirso, den congenialen Dramatiker Lope de Vega gewifs! Sollte nicht Sonnleithner seinem grofsen Neffen, dem Bewunderer Lope's, den Weg zu seinen spanischen Studien gebahnt, ihm den ersten Einblick in die Schätze der spanischen Dramatik verschafft haben? Die Selbstaufzeichnungen des Dichters sprechen freilich nicht von einer solchen Leitung Sonnleithners.

Kaum siebzehnjährig hatte Grillparzer die langatmige Tragödie „Blanca von Castilien“ gedichtet und sich darin zum erstenmal in der Schilderung spanischer Charaktere und spanischer Begebenheiten versucht, freilich mit zu grofsem Aufwande Schillerschen Pathos und Schillerscher Breite, und doch so, dafs man in den Fehlern selbst den künftigen grofsen Dramatiker erkennen konnte. Schon waren ein „Spartacus“, ein „Alfred der Grofse“ ganz im Geiste der freiheitsdürstenden Helden in Heinrichs von Kleists „Hermannsschlacht“ entworfen, als er sich ernsthaft an das Studium der spanischen Sprache und der spanischen Litteratur machte. Nach einer Angabe in Grillparzers Autobiographie (XV, 58 f.) scheint er sich („noch in meinen frühesten Zeiten“) schon als Knabe, vor dem Erscheinen der Schlegelschen Übersetzung Calderons, mit dem Erlernen der spanischen Sprache beschäftigt zu haben. Anregung dazu soll er

Sammlung gesagt. — Vgl. aber Sauer in seiner vortrefflichen Einleitung zur IV. Ausgabe Grillparzers I, VIII und ganz besonders in seinen „Studien zur Familiengeschichte Grillparzers“ in: Symbolae Pragenses. Festgabe der deutschen Gesellschaft für Altertumskunde in Prag zur 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Wien 1893. S. 207.

durch den „Quixote“ in der Verdeutschung Bertuchs erhalten haben. Da soll ihm „eine uralte spanische Grammatik, so uralt, dafs sie selbst der Sprache Lope's de Vega und Calderons vorausging“, in die Hände gefallen sein. Zu diesem antiquarischen, mir unbekannten Stück, gesellte sich — aus Geldmangel — ein ebenso schlechtes Wörterbuch, ein Sobrino, dem aber der ganze Buchstabe A fehlte. Nach einer Äufserung an Foglar[1]) (am 6. Jänner 1843) sollen besagte Grammatik und besagtes Wörterbuch erst infolge der beschränkten Umstände, in welche ihn der Tod des Vaters versetzte, als Notbehelf gedient haben. Wie dem auch sei, erst als Praktikant an der Hofbibliothek, mit allem möglichen Rüstzeug versehen, warf sich Grillparzer mit vollem Eifer auf das neue Studium. Er wählte Calderon zu seiner ersten Lektüre, „um das Brett zu bohren, wo es am dicksten war“, wie er sagt, thatsächlich aber, weil Calderon damals in Deutschland auf der Höhe seines Ruhmes stand, und weil auch die beiden Schlegel in Wien nicht vergebens gepredigt hatten. Auch hatten ihn, wie er selbst gesteht, die Stücke Calderons im Schlegelschen Gewande, ganz besonders „die Andacht zum Kreuze“, mächtig ergriffen. Um sich in der fremden Sprache möglichst rasch einzuleben, fing er gleich eine Übersetzung von „Das Leben ein Traum“ an. Auch Lessing hatte sich im Beginn seiner spanischen Studien einmal vorgenommen, das gleiche Stück für die „Beiträge“ zu übersetzen. Er ist aber über die Titelan-

[1]) A. Foglar, Grillparzers Ansichten über Litteratur, Bühne und Leben. Zweite Auflage. Stuttgart 1891. S. 13.

gabe des Stückes nicht hinausgekommen. Grillparzer brachte es weiter und gelangte bis etwa zur Mitte des ersten Aktes, als Sigismund in wilder Wut Rosaura umzubringen droht, und diese, um Erbarmen flehend, sich ihm zu Füfsen wirft. Es war eine lange, mühsame, „unsägliche“ Arbeit. Den Anfänger erkennt man leicht an einigen Mifsverständnissen in der Wiedergabe schwieriger Worte wie á trueco, probar (im Sinne von erfahren; er übersetzt es als suchen), des Wortspieles apénas und á penas und anderer meist unbedeutender Kleinigkeiten. Sonst schliefst sich die Übersetzung treu, ja peinlich treu an das Original an. Nur an einigen Stellen hat Grillparzer frei umgedichtet. Bei Calderon z. B. sagt Rosaura:

La puerta
(Mejor diré funesta boca) abierta
Está, y desde su centro
Nace la noche, pues la engendra dentro.

Grillparzer übersetzt:

Im gotischen Gewölb' von seinen Thoren
Entsteht die Nacht, und kaum geboren,
Wächst sie in seiner Mauern Schofs,
Bis sie im Innern dasteht, furchtbar grofs.

Diese erste Leistung Grillparzers im Spanischen, welche mit nicht ganz reinen Absichten seitens Hebenstreits in der „Wiener Modenzeitung“ vom 5. Juni 1816 gedruckt wurde, machte Grillparzer mit einem Manne bekannt, der vom gröfsten Einflufs auf seine spätere Entwickelung, vorzüglich auf die Gestaltung seiner dramatischen Technik geworden ist. Wie Schreyvogel den jungen Dichter empfing, wie er

sein ungewöhnliches Talent sofort erkannte, wie er ihn zu weiteren Arbeiten aufmunterte, mit Rat und That unterstützte, ist zur Genüge bekannt. Als Leiter des Wiener Burgtheaters, als geschmackvoller, scharfblickender, vorurteilsloser Kritiker, als trefflicher, taktvoller Übersetzer wird er niemals genug anerkannt werden. Lange ist Grillparzer in Schreyvogels Schule gegangen. Wollte man die Quellen der meisten litterarischen Sympathien und Antipathien des gröfsten Dramatikers Österreichs genau erforschen, so würde man finden, dafs sie meistens aus dem Verkehre mit dem ausgezeichneten Schreyvogel entspringen.

Durch die Erfolge von Gries, vielleicht auch durch Goethes Äufserungen über Calderon angeregt, machte Schreyvogel sich zunächst an die Übersetzung von „Das Leben ein Traum“. Er verdeutschte das Stück im eigentlichen Sinne des Wortes. Was er sich für Freiheiten mit dem spanischen Original erlaubte, ist wahrhaft erstaunlich. Er dichtete die Calderonschen Trochäen in freie Jamben um. Er unterdrückte gleich im Anfang den langen, mehr lyrischen als dramatischen Monolog Sigismunds. Er reinigte das Stück von allen Gongorismen, von allen Auswüchsen ungezügelter Phantasie. Er drängte die langen Monologe und die langen Scenen zusammen und gab dem Dialoge mehr Leben, mehr Schärfe, und mehr Wahrheit. Er fügte Eigenes hinzu und machte aus einem dreiaktigen ein fünfaktiges Stück. Doch verlor er nie trotz den bedeutenden Änderungen das Poetische, die hohe symbolische Bedeutung des Dramas aus den Augen. Aus einem spanischen machte er ein deutsches Stück, deutsch sowohl in der Sprache wie im Geiste. Das

war neu und gewagt. Schreyvogel verfuhr in gleicher Weise mit einem der köstlichsten Juwelen spanischer Dramatik, mit „El desden con el desden“ des Moreto [1]). Das Geschwätz Müllners, der gern überall intriguierte, liefs Schreyvogel unberücksichtigt; die besten Ratschläge liefs er sich von seinem Zögling, Grillparzer geben, welcher zur Konzentrierung der Handlung auf die Hauptpersonen riet und gar auf gewisse Änderungen im Charakter der Hauptheldin drängte (zu Schreyvogels Lustspiel „Donna Diana“ — Grillparzers Werke XI, 74 f.). Diese „Diana“ erzielte in Wien, in Berlin, in Hamburg, überall, wo sie aufgeführt wurde, grofse Wirkung und ist heutzutage noch ein beliebtes Stück im deutschen Theaterspielplan. Der gleiche Grundsatz der Verdeutschung leitete Schreyvogel in seinem „Don Gutierre“ aus Calderons „Der Arzt seiner Ehre“. Die „Semiramis“, aus Calderons „Tochter der Luft“, deren Übersetzung er angefangen, liefs er trotz dem Wunsche der Freunde fallen [2]); warum weifs man nicht. Ich vermute aber,

---

[1]) Es versteht sich, dafs ich mit den „argen Entstellungen, der Verflachung und Verwässerung“, welche A. Laun (vgl. Das ältere Charakterlustspiel der Spanier. Alarcons „Verdad sospechosa“ und Moretos „El desden con el desden“ mit besonderer Rücksicht auf Wests Bearbeitung im II. B. des Archivs für Litteraturgeschichte S. 59 ff.) in Schreyvogels „Diana“ zu sehen glaubt, gar nicht einverstanden bin. Lächerlich ist es gewifs, wie Laun Bruchstücke eigener Übersetzung derjenigen Wests gegenüberstellt.

[2]) „Vollenden Sie Ihre Semiramis,“ schrieb ihm Böttiger, nachdem er ihm in Geldangelegenheiten betreffend den „Don Gutierre“ geschrieben. Vgl. „Aus ungedruckten Briefen des Hofrats Böttiger an Schreyvogel“ in E. Kuh, Zwei Dichter Österreichs. Pest 1872. S. 266. — Immermann bearbeitete später die „Tochter

dafs ihm nach längerer Überlegung der Stoff der Semiramis, den Calderon prunkvoll aber dramatisch schwach behandelt hatte (Goethe urteilte in den Zeiten seiner Verblendung für den Spanier anders), als dem deutschen Geiste und dem Geschmack des deutschen Publikums wenig zusagend erschien[1]). Ein feines Gefühl für das theatralisch Passende und Unpassende hat Schreyvogel niemals verlassen. Er gehörte nicht zu den unbedingten Verehrern Calderons. Er mafs ganz richtig und ganz im Sinne Grillparzers den ungeheuren Abstand zwischen spanischer Kultur des 17. und deutscher Kultur des 19. Jahrhunderts. Er war der festen Überzeugung, dafs man, um Calderon allgemein geniefsbar zu machen, ihn „notwendig bis auf einen gewissen Grad umbilden" sollte. Der Geschmack der Deutschen erträgt „die orientalische Üppigkeit der Bilder und die scholastische Spitzfindigkeit des Witzes nicht". Ja, er wagte es, den Calderon direkt anzugreifen, er, der mit der Übersetzung seiner Dramen sich so lange beschäftigte und den Spanier dem deutschen Publikum vorführen wollte. Die Situationen des Calderon sind „in hohem Grade dramatisch", meinte er, „seine Behandlung des Dialogs ist es selten". Und das fühlte und sagte auch Grillparzer. „Die Charaktere sind manchmal unbestimmt, manchmal übertrieben." „Sein Gracioso, den er mit allen spanischen Dichtern seiner Zeit gemein hat, ist

der Luft" zum Zwecke seiner nur zu prunkvollen Darstellungen im Düsseldorfer Theater.

[1]) Vielleicht wird das nächstens erscheinende „Tagebuch" Schreyvogels meine Vermutung bestätigen.

meistens ein sehr frostiger Lustigmacher" [1]). Was Schreyvogel empfand, das mufste geradeaus, ohne Rückhalt, unbekümmert um die herrschenden ästhetischen Ideen gesagt werden. Am besten hat Grillparzer seinen Freund und Meister mit den Worten charakterisiert (XVI, 66): Er war „ein vortrefflicher Kopf; in gehörigem Abstande allerdings, eine Art Lessing. Nur hatte er aufser der logischen Schärfe mit seinem Vorbilde auch das gemein, dafs seine künstlerischen Grundsätze mehr das Ergebnis eines Studiums der Muster, als ein Ereignis aufquellender eigener Anschauungen waren". Ich gestehe, ich hätte sehr gerne in Schreyvogel selbst die ersten Keime der Neigung Grillparzers zu Lope sich entwickeln sehen; leider aber vermochte ich in den nur zu wenig bekannten Schriften des trefflichen Kritikers und Dramaturgen keine einzige Zeile über Lope de Vega, nicht einmal die Erwähnung seines Namens zu finden [2]).

Dafs Schreyvogel den noch im Sturm und Drang der Jugend und noch im Zauber romantischer Wildnis befangenen Grillparzer vom Wege einer mafslosen Hingebung an Calderon nicht auf einmal abwenden konnte, ist leicht begreiflich. Man giebt so ungern die Lieblinge der Jugend preis! Als Grillparzer zum erstenmal zu Schreyvogel kam, war schon

---

[1]) Das Leben ein Traum. Dramatisches Gedicht in fünf Akten von C. A. West. Wien 1816. Vorrede.

[2]) Thomas und Karl August West. Kritische und satyrische Streifzüge. Braunschweig 1829. Im II. B. S. 53 steht ein Urteil über den „Don Quixote".

lange der Plan zur „Ahnfrau“ gefafst. Nachdem er durch die Lektüre Calderons in der Übersetzung Schlegels zunächst auf die Idee eines Stückes in dem Sinne des Spaniers gekommen war, wurde die „Ahnfrau“ gänzlich unter dem Einflufs der Dramen Calderons geschrieben, die nunmehr der Dichter in der Originalsprache geniefsen konnte. Und er vollendete sie in aller Hast, in fieberhafter Aufregung, so schnell und so in einem Zuge, wie vielleicht kaum ein Spanier selbst schrieb. Der Einflufs Schillers in der Komposition der „Ahnfrau“ ist gering im Verhältnis zu dem, was Grillparzer Calderon verdankt. Man kann behaupten, dafs ohne Calderons „Andacht zum Kreuze“ und ohne die Begeisterung, in welche dies Stück den Dichter schon in frühester Zeit versetzte, die „Ahnfrau“ kaum gedichtet worden wäre. Zunächst ist das Calderonsche trochäische Silbenmafs auffallend. Es war nach dem Geständnisse Grillparzers selbst seinem erwachten Musikgefühl vollkommen entsprechend. Es kam nach so langer Vertrautheit mit den Werken des Spaniers leicht, natürlich, wie von selbst. Ob zum Vorteil oder zum Nachteil der Dichtung?

Um das Jahr 1672 waren in dem „Trauer-Freudenspiel“ des Jesuiten Gottfried Burkhart in Deutschland zum erstenmal Calderonsche „Trochäen“ nachgeahmt worden. Die Übersetzer Calderons hatten das Metrum im Anfang unseres Jahrhunderts in Mode gebracht; die Schicksalstragiker, Müllner in der „Schuld“, z. B. bedienten sich desselben. Wenn Goethe in der „Pandora“, im Fragmente des „Trauerspiel der Christenheit“, in einigen kleineren Gedichten das spanische Silbenmafs nachahmte, und es in einem Briefe

an Chr. G. Körner (23. April 1812) dem Sohne Theodor für das Drama empfahl, so war das nicht so ernst gemeint, denn er selbst hat die spanischen Trochäen als eine interessante Seltenheit äufserst sparsam gepflegt. Und wahrlich ist der männlichen, kräftigen Poesie des Nordens der jambische Versfall weit angemessener als das melodische, ohrenverlockende Metrum des Südens. Dem Genius der deutschen Sprache ist der Trochäus zuwider. Wohl hat das Deutsche, wie Bulthaupt richtig hervorhebt[1], von Haus aus einen trochäischen Charakter, allein ihm fehlen alle jene musikalischen Eigenschaften, der Reichtum, der melodische Klang der Vokale, die pompöse Kleidung des Wortes selbst, welche dem Spanischen den Trochäus als das natürlichste und angemessenste Metrum erscheinen lassen. Der Trochäus, wenn nicht gerade von einem Meister deutscher Dichtung gehandhabt, wird leicht schleppend, und wirkt wie eine gezwungene, farblose Melopee. Man denke an die nicht eben glänzenden Leistungen eines Houwald, eines Müllner. Tieck, der sonst das spanische Metrum in den Übersetzungen Schlegels, Gries' und Malsburgs zu billigen schien, hat nicht unterlassen, die Deutschen auf das Bedenkliche der Anwendung des Trochäus in der deutschen Dichtung aufmerksam zu machen. Anders, sagte er, seien die Kunstabsichten eines spanischen und die eines deutschen Dichters; jener ziele auf musikalische Effekte, auf die Wirkung des Bildes und Gegenbildes; dieser

---

[1]) Vgl. Bulthaupts schöne Analyse der „Ahnfrau“ im II. B. der „Dramaturgie der Klassiker“. Oldenburg 1891. S. 21.

fasse etwas ganz anderes ins Auge. Der Geist und die Sprache beider Völker seien total verschieden voneinander. Bei einem jeden echten Dichter, betonte Tieck ausdrücklich (Kritische Schriften III, 156), sei „die Form, in welcher er sich ausspricht, eines und dasselbe mit seinem Geiste und Wesen". Die Nachahmer der spanischen Versarten „haben sich mehr von dem elegischen Tonfall der Trochäen hinreifsen lassen und haben gefühlt, wie dieser, eben weil er weniger Rede und Gesprächsart hat, leichter deklamatorische Schilderungen, umständliche Darstellung leidenschaftlicher Stimmungen begünstigt, deren isolierte, übertriebene Ausmalung man, wie von undramatischen Tönen, überdeckt, weniger durch das getäuschte Ohr klar vernimmt und kritisch unterscheidet". Schreyvogel hielt den Trochäus für undeutsch und liefs ihn in seinen Verdeutschungen spanischer Dramen bei Seite. „Diese Versart", bemerkt er in der Vorrede zur Übersetzung „Das Leben ein Traum", „widerspricht der Natur unserer Sprache, sie ist aufserdem nicht theatralisch." Grillparzer war diesmal anderer Ansicht als sein Freund. Er hat Trochäen und Jamben mit gleicher Meisterschaft behandelt. Er war eben nicht vom Schlage gewöhnlicher Dichter. Er war kein sklavischer Nachahmer. Die gefährliche Klippe mufste ihm keine Bedenken verursachen. Er hat sie leicht überwunden. Er hat in der Verwendung der vierfüfsigen, bald gereimten, bald ungereimten Trochäen in der „Ahnfrau", in „Der Traum ein Leben", in der Anfangsscene der „Jüdin von Toledo" [1]), einem inneren Triebe sowohl als einer

[1]) Die Metrik Grillparzers hat K. von Muth: **Grillparzers**

ausgesprochenen Tendenz und Liebe zur Melodie der Sprache gehorcht. War er ja selbst einer der am meisten musikalisch gebildeten Dichter der Deutschen; hat er ja wiederholt das Lyrisch-Musikalische in den Dramen seiner geliebten Spanier gebilligt, sogar gelobt, und die Melodramen Metastasios gegen die Angriffe der Gegner verteidigt! Für die „Ahnfrau“ kam noch der frische, hinreifsende Eindruck der Lektüre Calderons hinzu. Wie nun diese Trochäen Grillparzers in raschem Flufs dahinrollen, wie sie die stürmisch bewegte Handlung in schnellem Tempo begleiten, dem düsteren Drama Ton und Stimmung verleihen und uns, von Welle zu Welle tragend, in die Schlufskatastrophe stürzen, das hat wohl in keinem Drama der Deutschen seinesgleichen. Man begreift heutzutage kaum, wie man diese Trochäen den matten, farblosen, blofs rhetorisch-pompösen Vierfüfslern eines Müllner und Konsorten hat gleichstellen wollen. Es ist in der „Ahnfrau“ ein Sinnenreiz der Sprache, eine Leidenschaftlichkeit, eine Glut und Energie des Ausdruckes, die kaum ein Dichter Italiens oder Spaniens zu erreichen imstande sein mag.

Nicht so „unbewufst“, wie Grillparzer will, schwebte ihm in der Komposision der „Ahnfrau“ die

---

Technik. Programm. Wiener-Neustadt 1883 untersucht. Vgl. über den Trochäus besonders S. 21. — Befremdend ist mir der Ausspruch Grillparzers (bei Foglar, Ansichten S. 21) Lope de Vega stehe im Bau der vierfüfsigen Trochäen „weit über Calderon, der ihn aber in seinen Stanzen und Oktaven übertrifft“. Mir scheinen die Oktaven, wie überhaupt sämtliche italienische Versarten, deren Lope sich mit viel reicherer Mannigfaltigkeit als Calderon bedient, weit besser als diejenigen seines grofsen Nachfolgers.

„Andacht zum Kreuze“ Calderons vor. Wie sehr ihm das spanische Stück auch in späteren Zeiten am Herzen lag, beweist die Heranziehung desselben in der Besprechung Lopescher Comedias, wie im „Duque de Viseo“ (XIII, 46), in der „Serrana de la Vera“ (XIII, 146). Reminiscenzen aus der „Devocion de la Cruz“ begegnet man auf Schritt und Tritt in der „Ahnfrau“. Reminiscenzen in der Wahl des Stoffes, im Aufbau des Stückes, in den Situationen, in der Zeichnung der Charaktere[1]). Eusebio und Jaromir, Curcio und der alte Borotin, Julia und Bertha, sogar das Gefolge der Soldaten und Räuber entsprechen einander im spanischen und im deutschen Stücke und bewegen sich innerhalb ähnlicher tragischer Konflikte. Abgesehen von den Situationen, in welche die Hauptbelden durch ihre Geschwisterliebe geraten, welche in der „Ahnfrau“ und im Drama Calderons parallel laufen und sich weit mehr entsprechen als in Schillers „Braut von Messina“, finden sich noch in Einzelheiten Übereinstimmungen. Wie Jaromir von der geliebten Bertha als Räuber erkannt wird, das erinnert an die Art und Weise, wie Eusebio sich der Geliebten als Mörder ihres Bruders entdeckt. Borotin verfolgt die Räuber und seinen Sohn an ihrer Spitze, wie Curcio den Sohn Eusebio verfolgt. Das Prinzip der Verteilung der Schuld, das charakteristisch für die ganze

---

[1]) Manche Ähnlichkeiten beider Stücke, welche Lambel in seinem Artikel: Grillparzers „Ahnfrau“ und Calderons „Andacht zum Kreuz“, im Feuilleton der „Presse“ 1884 Nr. 16 hervorhebt, mögen als blofs zufällige erscheinen; in der Hauptsache aber wurde hier das Richtige getroffen.

Dramatik Grillparzers ist, waltet ebenso gut in der „Devocion de la Cruz“ wie in der „Ahnfrau“. Die Charaktere der Haupt- und Nebenpersonen, welche Grillparzer in reiferer Zeit immer mehr individualisierte und vertiefte, sind hier wie bei Calderon nur mit verschwommenen Umrissen gezeichnet, durch allgemeine Stimmungen angedeutet[1]; sie sind, wie in beinahe allen Dramen Calderons, nur passive Werkzeuge der Hauptidee, welche das Drama leitet und beherrscht, tragische Begebnisse, der gewaltsam einherschreitenden Handlung. Und nun vollends die Bewegung der Sprache; das häufige Wiederholen gleicher Worte im Anfang des Verses, das freilich oft durch den Rhythmus des Verses selbst herbeigeführt wird; das häufige Wiederkehren gleicher rhetorischer Kunstmittel; die Gleichnisse und Gegensätze, das alles erinnert an Calderon.

Wenn darauf hingewiesen wurde[2], dafs ein Motiv in der „Ahnfrau“ — Jaromir bemächtigt sich des verhängnisvollen Dolches trotz der Vorstellungen und Bitten Berthas — mit dem Ergreifen des Dolches durch den Tetrarca in Calderons „El mayor monstruo los zelos“ Übereinstimmung zeigt, so ist zu erinnern, dafs dies Motiv die Schicksalstragödien vor Grillparzer reichlich befruchtet hatte, und an manchen dramatischen Verirrungen bereits schuld gewesen war.

Neben der „Andacht zum Kreuz“ sollte wohl Cal-

---

[1]) Volkelt, Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen. Nördlingen 1888. S. 180.

[2]) J. Schwering, Franz Grillparzers Hellenische Trauerspiele auf ihre litterarischen Quellen und Vorbilder geprüft. Paderborn 1891. S. 4.

derons „Fegefeuer des heiligen Patricius", welches Stück Grillparzer im Vorbericht zur ersten Auflage seines Drama erwähnte, mit der „Ahnfrau" in Vergleich gezogen werden. Jaromir hat manche Züge mit Enio gemein. Die berühmten Verse, welche Jaromir spricht und welche einst im Munde aller Wiener waren:

„Ja, ich bin's, du Unglücksel'ge,
Ja, ich bin's, den du genannt;
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir!"

welche unwillkürlich an die Verse in Goethes Fragment „Trauerspiel der Christenheit" erinnern:

Ja, ich bin's, (kniend) zu deinen Füfsen!
Ja, ich bin's, (sich nähernd) in deinen Armen!
Bin der Redliche, der Treue,
Der, und wenn du staunend zauderst,
Der, und wenn du fürchtend zweifelst,
Immer wiederholt und schwöret:
Ewig ist er dein und bleibt es[1])

sind, wie ich vermute, in Erinnerung an eine Stelle des dritten Aktes des „Fegefeuer des heiligen Patricius" geschrieben. Enio bereitet sich zum Eintritt in die Höhle des Patricius vor. Er giebt sich dem Mönche, der am Eingang steht, zu erkennen:

Soy un abismo de culpas
Y un piélago de furor,
Soy un mapa de delitos,

[1]) F. v. Biedermann. „Goethe-Forschungen". Frankfurt a. M. 1879. S. 181.

Y el mas grave pecador
Del mundo: y para decirlo
Todo, en sola una razon,
(Aquí me falta el aliento)
Ludovico Enio soy.

Aus dem Grellen und Düstern der Schicksalstragik hat sich Grillparzer mit einem Schlage emporzuraffen gewufst. Er wollte eine hellere Seite seines Gemütes und seiner Poesie zeigen, und dichtete die „Sappho“ [1]). Vor der Arbeit an der „Sappho“ aber war ihm Calderon noch einmal, in der allgemeinen Idee wenigstens, und wiederum in der Versart Vorbild für ein Stück, das er nach Vollendung des ersten Aktes im (September 1817) wegen der Ähnlichkeit mit einer im Theater an der Wien gespielten Posse fallen liefs und erst 14 Jahre später wieder aufnahm. Es sollte heifsen: „Des Lebens Schattenbilder“ und hiefs dann: „Der Traum ein Leben“ und sollte wie Calderon in „La vida es sueño“, aber nicht im fatalistischen, dogmatisch-katholischen

[1]) Ich will hier nebenbei einer italienischen Übersetzung der „Sappho“ Grillparzers von Bolza gedenken, welche wenig bekannt ist: „Saffo, Tragedia di Francesco Grillparzer tradotta in versi italiani. Vienna. Tipografia Gerold Sohn 1864. (All' altezza imperiale della Serenissima arciduchessa Maria Annunziata)“. In nur 200 Exemplaren gedruckt. Nur Sauer erwähnt sie in der Rezension von Schwerings Buch (Zeitschr. f. deutsches Altertum XXXVII, 313). — Dafs Cipollini in seinem sehr dürftigen Buche „Saffo“, Milano 1890, weder diese, noch Sorellis und Maffeis Übersetzung erwähnt und blofs (S. 395) die französische Übersetzung Labédoyères (Paris 1821) verzeichnet, darf uns nicht wundern. — Im „Boletin bibliográfico español y estranjero, IV. Jahrgang. 1843. S. 117 finde ich eine „Safo, tragedia lírica en tres partes que se ha de representar en los teatros principales de Andalucia.“ Sevilla 1843 verzeichnet, die ich nicht näher kenne. Ich zweifle aber, dafs sie in irgend einer Beziehung zu dem Stücke Grillparzers steht.

Sinne die Vergänglichkeit alles auf Ruhm und Glanz gerichteten Strebens zeigen. Bei Calderon sollte der Mensch belehrt werden, dafs das Leben, von einer höheren Macht gelenkt, ihm selbst nur Traum und Schatten bedeute, und er danach seine Handlungen einrichten müsse. Bei Grillparzer empfing Rustan in einem Traume eine moralische Lektion über das Nichtige seines Strebens und begehrte alsdann ruhig, bescheiden und friedlich, im Einklang mit sich selbst zu leben. Für Calderon war das Leben ein Traum, für Grillparzer war der Traum ein Leben. Das Gigantische und Dämonische, die hohe Symbolik des Spaniers gingen im Stücke des Österreichers verloren, doch erinnert der „Traum ein Leben“ wegen der dramatischen Energie an die „Ahnfrau“. Immer noch mit stürmischem Drängen, ganz in südlicher Atmosphäre, ganz mit südlichem Temperament, handelte der Hauptheld in den verschiedenen Lebensbildern. Wenn das Stück noch in der Jugend unter stärkerem Einflufs Calderons vollendet worden wäre, so hätte es sich kaum anders gestalten können; vielleicht wären die Charaktere in noch nebelhafterer Dämmerung gehalten worden; kaum hätte es aber an warm pulsierendem Leben gewonnen, und die Moral vor allem wäre die gleiche geblieben; eine Moral, welche Grillparzer aus dem Innern seiner selbst schöpfte; eine Philosophie des Lebens, welche auch die aus der irdischen Welt scheidende Sappho anerkennen mufs; eine Erfahrung, welche alle dramatischen Helden und Heldinnen unseres Österreichers mehr oder weniger machen müssen[1]).

[1]) Über Grillparzers „Traum ein Leben“ vgl. meine spätere eingehende Besprechung.

Grillparzer hat sich im Laufe der Jahre von Calderon in dem Mafse, wie er der Dichtung der Romantiker abtrünnig wurde, immer mehr getrennt. Doch, bevor ihm die Dramatik Lope's de Vega erschlossen wurde, bevor er die Anschauungspoesie als ausschliefsliche Domäne seiner Geistesthätigkeit anerkannte, liefs er sich immer noch von der dichterischen Kraft Calderons, von seiner Macht, die er mit Shakespeare teilt, „grofse Partien mit breiten Schatten und derben Pinselstrichen" zu malen, anregen. — Im Jahre 1819 zeichnet er sich einen Stoff auf, der ihn wohl zu einem Trauerspiele hätte begeistern können, „besonders wenn er ein Spanier oder vielmehr ein Portugiese" gewesen wäre (XI, 93). Es war die Geschichte des Regenten von Portugal, Dom Pedro von Coimbra, des Bruders des standhaften Prinzen. Die Art und Weise, wie Grillparzer sich die Hauptmomente aus dem Leben des unglücklichen Fürsten, die zur Darstellung kommen sollten, notierte, läfst vermuten, dafs ihm ein Parallelstück zu Calderons „Der standhafte Prinz" vorschwebte.

Ein länger genährter Plan war derjenige einer Herodestragödie. Er liefs ihn fallen, vielleicht weil er einen befriedigenden Ausgang nicht fand. Hebbel hat dann später den Stoff, der Grillparzer noch 1821 beschäftigte (XI, 55 ff.), behandelt und zwar unter stärkerem Einflufs von Calderons „Eifersucht, das gröfste Ungeheuer", als man gewöhnlich annimmt. Handlung und Charaktere sollten in dem von Grillparzer geplanten Stück anders gestaltet werden als im Herodesdrama Calderons. Grillparzer wollte seinem Drama einen politischen Hintergrund geben; er machte zu dem Zweck, wie er später für die meisten seiner

Stücke that, ausgedehnte historische Studien. Der Titel: „Die letzten Könige von Juda“, sollte auf den Untergang eines grofsen Stammes hindeuten. Die Charaktere des Herodes und der Mariamne sollten umgebildet werden, auch der Zeichnung der „lasterhaften Umgebung“, der intriguierenden Nebenpersonen sollte besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Sie sollten nicht wie in Calderons „Tetrarca“ blofs mechanische Werkzeuge einer Grundidee sein, sondern komplizierte Wesen mit komplizierten Leidenschaften, wie sie im wirklichen Leben vorkommen. Die Eifersucht, die für Calderon den Haupthebel der Handlung bildete, sollte in Grillparzers Stück eine viel untergeordnetere Rolle spielen. Herodes — „kein eigentlicher Eifersüchtiger; Othello hat das auf ewige Zeiten unthunlich gemacht. Herodes überhaupt ein Gemisch von Leidenschaften. eine im Grunde edle Natur, durch seinen Ehrgeiz aber zum Streben nach Hohem getrieben“ — er wird ein Opfer des Ehrgeizes, also wie Napoleon, wie Ottokar. Seine Grausamkeit sollte motiviert werden. Er hat „soviel Undank erfahren, dafs er an keine echte Tugend mehr glaubt“. Mariamnes Hauptschuld ist „Mangel an würdevoller Festigkeit.“ Sie ist sonst „rein, vornehm, stolz, adelig“; sie wirft dem König „den Mangel aller dieser Eigenschaften mit Hohn vor und verletzt ihn um so tiefer, je mehr ihre Vorwürfe mit dem halb Unbewufsten seines Innern zusammenhaften.“ — Man merkt es wohl: Grillparzer hat sich noch von Calderon anregen lassen, findet aber je länger, je mehr die Kunst des Spaniers für sein eigenes Kunstideal unzureichend. Er will seine Charaktere vertiefen und vervielfältigen. Er will auch das Detail sorgfältig

und natürlich darstellen. Seine Kunst nähert sich unbewufst derjenigen Lope's de Vega.

Dafs Calderons „Eifersucht, das gröfste Ungeheuer“ auf den Schlufs der „Medea“ „bedeutsam“ eingewirkt, wie behauptet wurde (S. XL der Einleitung Sauers), will mir nicht einleuchten. Aber lange noch, bis Ende der 20er Jahre etwa, imponierte die Dichtung Calderons unserem Grillparzer, und er bewunderte sie, obgleich er sie mit seiner eigenen poetischen Anschauung im Widerspruch fand. Grillparzer pflegte manchmal die Griechen mit den Spaniern in Vergleich zu ziehen. Er fand die Tragödie der Alten überhaupt nur mit den „Aûtos sacramentales“ der Spanier vergleichbar (Orest XIV, 29). Er stellte gerne Situationen und Charaktere der griechischen Tragödie (den Hercules furens, den Herakles XIV, 32), solchen der spanischen Autos gegenüber. Er fand (1823) einige Scenen in Euripides „Alcestis“ ganz romantisch, im Sinne Calderons geschrieben (XIV, 28). In späteren Jahren las er das Werk Welckers über die „Trilogie des Äschylos“ (Darmstadt 1826) und ärgerte sich über des Verfassers Unkenntnis der Poesie und ihrer Mittel; er giebt ihm den Rat, Calderon zu lesen, um aus ihm „die Weltansicht des Dichters“ kennen zu lernen (XIV, 14).

Bereits als Grillparzer für Lope's de Vega Dramatik Liebe gefafst und sich so neue Schätze der spanischen Dramatik aufgeschlossen, noch im Jahre 1824, hält er Calderon für einen gröfseren Dichter als Lope de Vega. Er hatte um dieses Jahr etwa zwölf Comedias Lope's (nicht die besten fürwahr) gelesen und zog nun folgenden Vergleich zwischen

den zwei gröfsten Dramatikern Spaniens (XIII, 14 f.). „Wenn ich ihn (Lope de Vega) gegenwärtig mit Calderon vergleichen sollte, so fiele auf seinen Teil: ein männlicher Geist, weniger Manier, weniger prunkhafte Rhetorik, wenig Bombast im allgemeinen: von der anderen Seite aber: ein bei weitem geringerer Fond von Poesie; unendlich weniger Kunst in dem Bau und in der Anordnung, keine Spur der Calderonschen Vollendung. Es ist eine Art Korrektheit, eine gewisse Klassizität in Calderon. In der organischen Entfaltung seiner Stücke kommt Calderon kein Dichter gleich. Shakespeare kaum in einigen Stücken. Von den Alten etwa Oedipus Tyrannos"[1]).

Einige Jahre später hat Grillparzer über die Calderonsche Vollendung im Bau und in der Anordung der Stücke und in der organischen Entfaltung derselben nicht anders geurteilt. So in der Besprechung von Lope's Columbusdrama (XIII, 86), wo er Calderon „an Verständigkeit der Anordnung und Festhalten einer Grundidee", dem Lope „himmelweit überlegen" nennt. Niemals aber hat Grillparzer wiederholt, dafs

[1]) Die „theatralische Vollkommenheit" Calderons hatte Goethe ebenso gut wie Grillparzer gerühmt. — Man mag über Calderon denken, wie man will, so wird man anerkennen müssen, dafs seine technische Meisterschaft einzig, unerreicht bleibt. — Ein vorzüglicher spanischer Kritiker M. Menéndez y Pelayo fafste in seinem Buch: Calderon y su teatro — Conferencias — Madrid 1885, S. 398 sein Endurteil über die Vorzüge Calderons in den Worten zusammen: „por lo que toca á la grandeza del pensamiento y de los asuntos, y al enredo y á la habilidad en la estructura dramática, quizá no tiene igual, ni hay otro en el mundo que pueda compararse con él." Nur würde ich diese „grandeza del pensamiento" nicht so hoch anschlagen, wie Menéndez es thut.

Lope einen viel geringeren Fond von Poesie als Calderon besitze. Kein Dichter, kein Kritiker hat wohl den Gegensatz zwischen Lope's und Calderons Poesie schärfer und treffender ausgedrückt als Grillparzer (XIII, 13. 1837): „Calderon grofsartiger Manierist, Lope Naturmaler". (XIII, 224. um 1850): „Calderon ist bilderreich und Lope de Vega ist bildlich. Calderon schmückt seinen Dialog mit ausgesponnenen und prächtigen Vergleichungen. Lope de Vega vergleicht nichts, sondern beinahe jeder seiner Ausdrücke hat eine sinnliche Gewalt, und das Bild ist nicht eine Ausschmückung, sondern die Sache selbst". (XIII, 121. um 1850?): „Während bei Calderon alles, selbst der tiefste Gedanke, auf die Oberfläche herausgeworfen wird, hat Lope de Vega, dieser oberflächlich scheinende Dichter, eine Innigkeit, die häufig bis zum Fehlerhaften geht". (XIII, 14 f. 1863—1864): „Lope de Vega ist natürlich, was aber das Übernatürliche, ja das Unmögliche nicht ausschliefst; Calderon ist künstlich, ohne darum auf das Unmögliche und Übernatürliche Verzicht zu leisten. Lope de Vega geht aber von der natürlichen Empfindungsweise des Spaniers zu jeder Zeit aus; Calderon nimmt die künstliche Verbildung seiner Zeit zum Ausgangspunkte."

Was Grillparzer am meisten an Calderon bewunderte, war seine Meisterschaft in der Entfaltung der Hauptidee. Wo alle übrigen Dichter scheiterten, da war Calderon sicher und fest an seinem Platze. Grillparzer nennt diese seltene Kunst des Spaniers einen „plastisch belebenden Formsinn" (1829, XIV, 146 in der Besprechung des Narcissus von Wolfgang Menzel), eine „gewaltig lebendig machende Kraft" (1834,

Ästhetische Studien XII, 200), eine „ungeheure belebende Kraft (um 1850, Bespr. des „Duque de Viseo“ XIII, 53 und „Rey Bamba“ XIII, 121). Diese belebende Kraft war es, welche Grillparzers „Ahnfrau“ den gröſsten poetischen Zauber verlieh.

Mit Lope de Vega alsdann immerwährend beschäftigt, muſste Calderon in der Seele des Österreichers immer mehr in den Hintergrund treten[1]). Grillparzer las ihn selten mehr, und zog er dann und wann noch einen Vergleich zwischen Lope und Calderon, so war es fast immer, um auf den ersten Licht, auf den zweiten Schatten fallen zu lassen. In Lope de Vega sprach ihn seine innere Natur an, in Calderon hatte er eine Kunst, die in einem gewissen Gegensatze zu seiner eigenen stand, bewundert[2]). Calderon war ihm ein Idol der Jugend, Lope de Vega wurde ihm ein Idol des Mannesalters; Calderon der Schiller, Lope de Vega der Goethe der spanischen Litteratur — wir entsinnen uns des Ver-

---

[1]) In der 1828 zuerst in der „Aglaja“ veröffentlichten Novelle Grillparzers: „Das Kloster von Sendomir“, vermute ich einen Einfluſs Calderons. Wie die Rache hier geplant und vollführt wird, das ist ganz im Sinne Calderons und erinnert an den „Médico de su honra“, noch mehr aber an „A secreto agravio secreta venganza.“ Auch fehlen Übereinstimmungen der Situationen bei Grillparzer und Calderon nicht. — Einer anderen, noch weit schwächeren Novelle, die sich direkt an Calderons Rachedramen und an Grillparzer anlehnt, will ich nebenbei gedenken. Es ist die „Stumme Rache“ von Seidl: J. G. Seidl, Gesammelte Schriften. Wien 1877—1881. V, 307 ff. — Seidl ist auch als Übersetzer Calderons bekannt. Vgl. Calderons Schauspiele. Taschenausgabe bei J. P. Sollinger, redigiert von Solger (Wien).

[2]) Doch glaubte Julius Sedlitz „Die Poesie und die Poeten in Österreich im Jahre 1836. Grimma 1837. I, 72, Grillparzer sei der „Tragöde des Katholizismus“, und daſs in seiner Brust ein Calderon schlafe.

gleiches. Wie der Jüngling sich am liebsten an der enthusiastischen, warm pulsierenden, idealistischen Poesie Schillers begeistert, dem reiferen Alter aber die ruhigere, erfahrungsreichere, realistische Dichtung Goethes angemessener erscheint, so stand der junge Grillparzer an der Seite Calderons wie der gereiftere Dichter an der Seite Lope's de Vega. Es war ein natürlicher Entwickelungsprozeſs.

Wie aber und wann wurde Grillparzer mit den Comedias Lope's bekannt?

Wenn eine Stelle in den „Beiträgen zur Selbstbiographie“ (Laubeausgabe X, 448, undatiert, bei Sauer XV, 203 mit dem Datum 1822) richtig datiert ist[1]), so muſs die erste Lektüre der Dramen Lope's de Vega nicht später als auf das Jahr 1822 zurückgeführt werden. „Was ich auf meine poetische Flucht für Bücher mitnehmen werde? fragst du. Wenig und viel! Herodot und Plutarch, dazu die beiden spanischen Dramatiker. Und Shakespeare nicht? Shakespeare nicht. Obgleich er vielleicht das Gröſste ist, was die neuere Welt hervorgebracht hat: Shakepeare nicht! Er tyrannisiert meinen Geist; und ich will frei bleiben. Ich danke Gott, daſs er da ist, und daſs mir das Glück ward, ihn zu lesen und wieder zu lesen und aufzunehmen in mich. Nun aber geht mein Streben dahin, ihn zu vergessen. Die Alten stärken mich, die Spanier regen mich zur Produktion an; aber die erstern stehen zu ferne, die letztern sind zu rein menschlich, mit ihren Fehlern mitten

[1]) In der V. Ausgabe hat Sauer, wie ich nachträglich bemerkte, dies Datum mit einem Fragezeichen versehen (XIX, 186).

unter den gröfsten Schönheiten, mit ihrer häufig gar zu weit getriebenen Manier, als dafs sie den echten Quell des wahren Dichters: die Natur, die eigene Anschauungsart, das Individuelle der Auffassung irgend im Gemüte beeinträchtigen sollten."

Die beiden spanischen Dramatiker, von denen hier die Rede ist, können keine anderen als Calderon und Lope de Vega sein. Grillparzer war schon als Knabe ein Bücherverschlinger; er konnte später als einer der belesensten unter allen österreichischen Dichtern gelten; es läfst sich leicht denken, dafs er nach langer, stark gewürzter Lektüre des Calderon, aus Neugierde vielleicht, eher noch von dem Bedürfnisse nach humanerer Dichtung getrieben, auf den bis dahin völlig im Dunkel gestandenen Lope geriet. In Wien war es Grillparzer bequem und leicht, diesen oder jenen Band der Comedias Lope's zu benutzen. — Man merke wohl, was Grillparzer als Eigenschaften eines wahren Dichters rühmt: Natürlichkeit, — eigene Anschauung, — das Individuelle der Auffassung. Es sind Eigenschaften, welche Lope de Vega in eminentem Grade besafs. Shakespeare ist ein Riese, allein seine Gröfse ist gefährlich. Shakespeare fesselt den Geist; will man frei und selbständig wirken, so mufs sein Joch abgeschüttelt werden. „Der Riese Shakespeare," bemerkt Grillparzer weiter (XV, 204), „setzt sich selbst an die Stelle der Natur, deren herrlichstes Organ er war, und wer sich ihm ergiebt, dem wird jede Frage, an sie gestellt, ewig nur er beantworten. Nichts mehr von Shakespeare!" Das sagt sich gut, allein es übt sich schwer, möchten wir mit Medea ausrufen; einen Shakespeare schafft man

sich nicht so leicht vom Halse; aber gestehen müssen wir doch, dafs Grillparzer seinem allzustrengen Vorsatz im grofsen und ganzen treu blieb. Die Spanier sollten ihm von nun an die Stelle des Engländers vertreten. Die Spanier sollten ihm den einzig richtigen Weg zur Naturdichtung bahnen, und ihn zur Produktion anspornen, ohne dadurch seine Selbständigkeit zu beeinträchtigen. Geschah denn das wirklich zu seinem Vorteil? Wäre es für die Ausbildung seiner dichterischen Persönlichkeit nicht besser gewesen, Shakespeare in seinen dramatischen Studien einen gröfseren Platz einzuräumen? Hätten nicht stärkere tragische Konflikte, kräftigere, gewaltigere Ausbrüche der Leidenschaft, energischere Umrisse in der Zeichnung der Charaktere, eine gröfsere Männlichkeit, eine gröfsere Kraft der dramatischen Hauptidee, überhaupt gröfsere, allgemeinere, mächtigere Ideen, der Kunst Grillparzers einen noch unvergänglicheren Stempel aufgedrückt? Allein, wird man mit Recht einwenden, ein Dichter kommt mit den ihm eigenthümlichen Anlagen für die Kunst auf die Welt, und zum dramatischen Riesen war Grillparzer so wenig wie Lope de Vega geschaffen.

Im Jahre 1823 hatte Grillparzer sicher einige Stücke Lope's kennen gelernt. In einer aus diesem Jahre stammenden Aufzeichnung über Shakespeares „Tempest“ (XIV, 85) wird die Scene, in welcher Miranda unter der Erzählung ihres Vaters einschläft, mit einer ähnlichen in Lope's „Die drei Diamanten“ in Vergleich gezogen und der letzteren der Vorzug gegeben.

Der erste Eindruck jedoch, den Grillparzer von

der Lektüre der Dramen Lope's erhielt, war offenbar nicht so schlagend und zündend wie derjenige, den er nach der ersten Lektüre Calderons empfand. Wir besitzen leider, mit Ausnahme des vorhin erwähnten Vergleichs, von 1820 bis 1824 nur Aufzeichnungen unseres Dichters über Lope's lyrische und epische Dichtungen, über die „Corona trágica", den „Laurel de Apolo", die „Gatomaquia", die „Pastores de Belen" und über einige poetische Episteln. — Das Dutzend Comedias Lope's, das Grillparzer bis zum Jahre 1824 gelesen zu haben bekannte, hatte ihn zwar über den Unterschied zwischen Lope's und Calderons Dichtungsart belehrt, allein sie waren ihm noch zu fremdartig, als dafs er sich in dieselben völlig hineinleben konnte. Er gesteht (XIII. 43), dafs er aus den gelesenen Stücken „noch nicht klug" geworden sei, dafs ihm vielleicht die Schwierigkeit der Sprache das richtige Verständnis erschwerte. Willkürlichkeiten und Extravaganzen jeder Art, Geschmacklosigkeiten, wenig Plan und Regel, der häufige Mangel an Einheit der Handlung fielen Grillparzer bei seiner ersten Lektüre Lope's auf. Aber die Natürlichkeit, die Wahrheit, die Bildlichkeit und Lebendigkeit der Darstellung, die meisterhafte Behandlung des Dialogs hatten Grillparzer gleich im Anfang gepackt. Auch manche Fehler des Spaniers erscheinen ihm als Überfülle des Genies. „Man mufs eben abwarten," sagte er damals in halber Befriedigung. Wir merken es aber wohl, lange werden wir nicht abwarten müssen, bis er der ihm aufgeschlossenen Dichtung Herz und Seele schenkt. Noch im Jahre 1824 findet er in Lope's „Llegar en ocasion" (XIII, 47) „eine Naturwahrheit, die man beim Calderon

meistens vergebens sucht.“ „Lope ist die Natur selbst, “sagt er bei der ersten Lektüre der „Esther“ (1824), und gesteht zugleich, dafs ihn Lope (XIII, 40) „mehr als einem Dichter neuerer Zeit gut ist,“ bemeistere. — In demselben Jahre, 1824, hatte Malsburg seine Übersetzung von Lope’s „Stern, Scepter und Blume“ veröffentlicht; im gleichen Jahre erhielt Goethe die erste Kunde von der Genialität Lope’s, den er vorher für nicht viel mehr als einen Vielschreiber und Bänkelsänger gehalten hatte. Vom Jahre 1824 müssen wir die erste wahrhaft innige Verknüpfung Grillparzers mit Lope’s de Vega Geist datieren.

Und in dem Mafse nun, da die dramatische Dichtung des Österreichers an Bildlichkeit, an Klarheit, Natürlichkeit und Frische in der Zeichnung der Charaktere, an Sorgfalt für das Einzelne, an Individualität, an Lebendigkeit und Fülle, an Feinheit in der Behandlung der Nebenmotive, des Episodischen, des Zufälligen, an Beweglichkeit, Knappheit, an Schärfe des Dialoges, an heiterem, humorvollem, keckem Hinwerfen gewisser Typen, an Anschaulichkeit, Mannigfaltigkeit und Naturwahrheit gewann, in dem gleichen Mafse nahm auch die Liebe Grillparzers für Lope’s Dichtung zu. Das Bündnis wurde immer enger und enger geschlossen, ja, kraft dieses Bündnisses selbst nahm Grillparzers dramatische Poesie diesen ihren Gang, so dafs das poetische Schaffen des gröfsten Dichters Österreichs von der Mitte der 20er Jahre an gänzlich mifsverstanden wird, wenn man nicht den Einflufs Lope’s de Vega in Betracht zieht.

Das jugendliche Pathos, die jugendliche Rhetorik

waren dahin, aber dahin war auch nach der Verknüpfung mit Lope die frühere rasche, plötzliche, stürmische, schwungvolle a fresco Malerei der „Ahnfrau“ und des „Goldenen Vliefses“. Kein eigentliches Fieber des Schaffens, kein leichtes Improvisieren mehr. Nicht mehr aus einem Gusse, sondern aus verschiedenen Güssen entstand das Kunstwerk. Ein ernsthaftes Studium hatte begonnen, ein Studium sogar in der Kunst absichtslos zu wirken, ein Studium der Improvisation, als die Improvisation selbst aufgehört hatte. Der Dichter wurde besonnener, erfahrungsreicher, philosophischer. Kurz, die Jugend war abgeschlossen, das Alter war angebrochen. Grillparzer war gereift für Lope de Vega. Und Lope, lange verkannt, verkannt selbst in seinem eigenen Vaterland, lebte in den Dramen des Österreichers wieder auf. Grillparzer hat sich von Lope niemals mehr trennen können. Er mufste beinahe immer einen Band seiner Comedias auf seinem Schreibtisch haben. Er mufste Lope lesen, bevor er an die eigene Arbeit ging. „Dem Deutschen,“ sagte Grillparzer (XIII, 5), „ist die Poesie ein Haus, in dem er wohnen möchte, dem Spanier ein Garten, in dem er sich ergeht.“ Grillparzer hat sein deutsches Haus mit einem Stück spanischen Gartens geschmückt, eben um sich darin zu ergehen. Noch im Jahre 1824, als er Lope's „El favor agradecido“ gelesen, gesteht er, er wisse nicht, ob das Stück gut oder nicht gut sei, weil er es beim Lesen „mit eigenen Gedanken vermischt“ (XIII, 39). Und ungefähr so ging es gewifs mit den meisten Stücken Lope's, die er las; nur dafs Grillparzer un-

geachtet seines schwachen Gedächtnisses fast immer und vortrefflich wufste, was Gutes und was Schlechtes an denselben war.

Dafs diese hinreifsende Liebe zum fruchtbarsten aller dramatischen Dichter von bedeutendem Einflufs auf die Hervorbringung Grillparzers sein sollte, war zu erwarten. In allen Dramen des Österreichers, die nach dem „Goldenen Vliefs“ gedichtet wurden, lassen sich die Spuren dieses Einflusses verfolgen, Spuren, die sich nur leise andeuten und mehr das Innere als das Äufsere des Kunstwerkes betreffen. Von einer Nachahmung Lope's im eigentlichen Sinne des Wortes kann nicht gesprochen werden. Dazu war Grillparzer zu sehr Dichter, zu sehr Schöpfer, ein Dichter anderer Gattung als seine Vaterlandsgenossen Zedlitz und Halm. Frei sein und selbständig sein, das war Grillparzers Streben sein Lebenlang; „lieber ein Wurm, der sich selbst sein Blatt sucht, als der Flötenspieler, durch den Vaucanson entzückt“ (XV, 204). Seine Stellung Lope gegenüber hat Grillparzer gleichsam als Selbstbekenntnis in dem Ausspruch niedergelegt, der an der Spitze dieser Studie steht (XIII, 53): „nachzuahmen ist an ihm (Lope) nichts. Aber sich mit ihm erfüllen, die Phantasie, das Vorhandene und die Anschauung wieder in ihre Rechte einsetzen, es aber der äufsern Form, ja dem Inhalte nach ganz anders machen als Lope de Vega, das wäre die Aufgabe.“ Ähnliches hat Grillparzer zu Foglar gesagt (Ansichten u. s. w. Juli 1843, S. 21). Durch Lope würde man „eigentlich in die Poesie eingeführt“. „Wir Neueren können uns nur an ihm erquicken, aber

nichts von ihm lernen. Er ist der gefährlichste Schriftsteller. Alles, was man von ihm entlehnen wollte, wäre für unsere Zeit ein Misgriff.“ Es würde also ein Kritiker fehlgehen, wollte er den Einfluſs Lope's auf Grillparzer in einer direkten, bewuſsten Entlehnung von Stoffen und Motiven, von dramatischen Charakteren und Situationen nachzuweisen versuchen. Wohl hat Grillparzer Stoffe, die schon Lope behandelt, wieder vorgenommen und neue Dramen daraus gebaut: wohl finden sich Motive Lopescher Dichtung bei Grillparzer wieder; wohl zeigen Scenen in Lope's Dramen unverkennbare Ähnlichkeit mit solchen in den Dramen des Österreichers; allein diese Übereinstimmungen als bloſse Entlehnungen aufzufassen, hieſse Grillparzers Eigenart verkennen. Die Poesie Lope's wirkte eben unwillkürlich auf Grillparzers Arbeit ein. Was Grillparzer von Lope gelesen, war ihm so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, daſs er oft notwendig im Sinne Lope's dichten muſste. Die erste Anregung, der erste Wink, wie ein Stoff so oder so dramatisch behandelt werden sollte, kam ihm, das muſs man ohne weiteres zugeben, in vielen Fällen von Lope. „Die Spanier regen mich zur Produktion an,“ hat Grillparzer wiederholt selbst zugestanden. Er ahmte aber sein Vorbild nicht nach, sondern er vergeistigte es. Er entlehnte nicht, er dichtete um. Gerade in dem Dramatiker, der am meisten die Spanier gelesen, und sie am besten verstanden, erblicken wir vor allem den deutschen, oder noch besser, den österreichischen Dichter.

Den verschlungenen Fäden, welche die Dichtung Grillparzers mit der Lope's verknüpfen, nachzuspüren

und sie, so gut es gelingen will, aufzudecken, ist meine nächste Aufgabe.

* * *

Dafs der Anfang des „Gastfreundes", wo Phryxus mit den Griechen in Kolchis anlangt, an Lope's „Nuevo mundo descubierto por Cristoval Colon" erinnert, hat Wilhelm Scherer behauptet [1]). Allein schwerlich hat Grillparzer zur Zeit der Abfassung des ersten Teils seiner Trilogie Lope de Vega bereits gekannt. Vor 1822 wird er kaum eine Comedia des Spaniers gelesen haben. Die Übereinstimmung, welche Scherer wahrnimmt, erscheint demnach als eine blofs zufällige. Die religiöse Ceremonie im „Gastfreund" hat nur eine entfernte Ähnlichkeit mit derjenigen im zweiten Akt von Lope's Columbusdrama. Zwar tragen Phryxus und Columbus beim Übergang von ihrer kultivierten Heimat zum barbarischen fremden Land beide ein besonderes Zeichen des Kultus und der Begeisterung: ein goldenes Widderfell auf einer Lanze der erste, das Kreuz des Christentums der zweite. Beiden Führern soll es als leitender Stern vorleuchten. Phryxus:

Und das, wie der Polarstern vor mir leuchtend,
Mich in den Hafen eingeführt des Glücks:
Ich pflanz' es dankbar auf, vor deinem Altar,
Und beuge betend dir ein frommes Knie.

---

[1]) W. Scherer, Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich. Berlin 1874 S. 236. — Über das Columbusdrama Lope's: Christopher Columbus and Lope de Vega in „Saturday Review", Februar 1893.

Columbus (5. Scene des II. Aktes):

Pater, reicht dies Kreuz mir dar,
Dafs ich's in den Boden pflanze,
Denn der Welt mit seinem Glanze
Soll es leuchten himmlisch-klar[1]).

Beide Helden begrüfsen mit enthusiastischen Worten das erreichte Barbarenland; beide erfüllen vor ihrem Gott die Pflicht der Dankbarkeit. Und als der religiöse Dienst vollendet, zeigen sich beide neugierig, zu vernehmen, was die neubetretene Küste birgt. So weit geht die, wie mir scheint, zufällige Übereinstimmung in beiden Stücken, wenn man nicht die Worte des Aietes an Medea:

Ei ja, das viele Gold,
Die bunten Steine und die reichen Kleider,
Wie sollen die mein Mädchen zieren!

welche in gewisser Hinsicht den Keim zum tragischen Untergang der Kolcher, die Ermordung des Phryxus, in sich tragen, mit der von Lope im „Columbus" mehrmals herangezogenen blinden „golosina del oro", (Goldbegierde), die den Spaniern in ihren Eroberungen so verhängnisvoll wurde, in Beziehung setzen will. — Grillparzer hat erst etwa drei Decennien nach Vollendung des „Goldenen Vliefses" Aufzeichnungen über den „Nuevo Mundo" niedergeschrieben, und vielleicht

[1]) Padre, dadme aquesta cruz,
Que aquí la quiero poner,
Que este el farol ha de ser
Que dé al mundo nuevo luz
— — — — — — — —
Hincaos todos de rodillas.

las er zu dieser Zeit auch das erste Mal das Stück seines Lieblings im 4. Bande der Comedias Lope's[1]).

* *
*

Wenn unter den zwölf Stücken Lope's de Vega, welche Grillparzer im Jahre 1824 gelesen zu haben bekannte, „El nuevo mundo“ mit grofser Wahrscheinlichkeit nicht mitzurechnen ist, so steht für mich fest, dafs Lope's „La imperial de Oton“, dem Dichter des Ottokar um das Jahr 1823 bereits bekannt war. In seiner trefflichen Einleitung (S. XLIV) sagt zwar Sauer: das Ottokar-Drama Lope's sei Grillparzer „nach eigener Behauptung“ bei der Konzeption seines Dramas noch unbekannt gewesen; doch finde ich das nirgends begründet. Ebenso befremdend ist mir, was Sauer in der Folge behauptet (S. LXXV): aus Grillparzers Besprechung des Lopeschen Dramas (XIII, 159) gehe „deutlich hervor“, dafs ihm Lope's „Imperial de Oton“ bei der Ausarbeitung seines Ottokar noch nicht bekannt war. Ich habe diese Besprechung wiederholt gelesen, und fand nirgends ein Wort, das auf die behauptete Unkenntnis schliefsen läfst. Mahrenholz setzt in seinem oberflächlichen Artikel über „Franz Grillparzer und das spanische Drama“[2])

---

[1]) Schwering, F. Grillparzers Hellenische Trauerspiele S. 78 ff. glaubt eine Beeinflussung Grillparzers durch Lope de Vega in der angeführten Scene konstatieren zu dürfen.

[2]) In Herrigs „Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Jahrgang 1890. S. 369—382. — Mahrenholz, dessen Stärke gewifs nicht die Kenntnis der spanischen Litteratur und auch nicht die

Grillparzers Kenntnis des Stückes Lope's bei der Schaffung des „Ottokar“ als sicher voraus. Aber, sonderbar genug, nimmt er, wie Sauer, das Jahr 1824 als Anfangsdatum für die Bekanntschaft Grillparzers mit Lope's Dramatik an, während „König Ottokars Glück und Ende“ doch bekanntlich bereits im Oktober 1823 fertig geschrieben war, wenn die Aufführung auch erst im Februar 1825 erfolgte.

Zur dramatischen Behandlung der Schicksale Ottokars brauchte Grillparzer nicht erst durch Lope aufgemuntert zu werden. Der patriotische, dankbare Stoff, aus dem der federgewandte Kotzebue 1816 ein historisches Schauspiel gefertigt hatte, gärte auch seit längerer Zeit schon in den Köpfen österreichischer Dichter. Eine Tragödie „Ottokar“ war unter den unausgeführten Plänen Collins. Matthäus von Collin schrieb im Juli 1818 an Tieck (Holtei I, 148), er wolle in drei Hauptteilen: Leopold den Glorreichen, Friedrich den Streitbaren, Ottokar, die Zeit Leopolds des Glorreichen bis zur Ankunft Rudolfs von Habsburg ver-

---

der deutschen ist (seine Biographie Grillparzers, Wien 1890, hat dies deutlich bewiesen), folgt sklavisch Sauer, der, was Mahrenholz sagt, bereits weit besser und gründlicher ausgesprochen hatte. — Dafs Lope's Dramen in ihrer Gesamtheit Mahrenholz unbekannt geblieben, geht aus folgendem Satze klar hervor (S. 372): „In der Libussa ist der Einflufs von Lope's ‚La Quinta de Florencia‘ nicht unbedingt anzunehmen, zumal die Bekanntschaft Grillparzers mit diesem spanischen Stücke durch nichts erwiesen ist; aber das Schicksal der Zauberjungfrau Libussa und ihres aus dem Volke erwählten Gatten erinnert mannigfach an Lope's Drama.“ — Mahrenholzens Artikel über „Grillparzer und die französische Litteratur“ (Zeitschr. f. franz. Sprache und Litteratur 1890) ist mit mehr Sachkenntnis geschrieben.

herrlichen. Grillparzer vermerkt sich ein Jahr darauf (1819) den Stoff des Ottokar (XI, 89): „Übermut und sein Fall, König Ottokar." Nach Vollendung des „Goldenen Vliefses" beschäftigten ihn die historischen Vorstudien zum Ottokar in dem Mafse, dafs nach seinem eigenen Geständnis das poetische Interesse für den Gegenstand allmählich zu einem historischen wurde; je klarer sich ihm die Begebenheiten offenbarten, desto mehr rückte die Handlung in den Hintergrund. Eine gewaltige Masse geschichtlichen Materials wurde gründlich durchstudiert, verarbeitet: Ottokar von Hornecks Reimchronik, Pubitschka's Chronologische Geschichte Böhmens, Fuggers Ehrenspiegel, Lambachers Interregnum, Aichens Codex epist. Ottocari — Codex epist. Rudolphi, Paltram Batro's Chronik[1]). Das alles und weniger als das hätte einen Dichter geringern Schlages als Grillparzer völlig erstickt. Darf man aber nicht annehmen, dafs Grillparzer, der bereits 1822 von der Dramatik Lope's gekostet, bei Zeiten die „Imperial de Oton" kennen gelernt habe, sich jetzt, da die Fülle der Begebenheiten des Ottokardrama den dichterischen Flug ihm zu hemmen drohte, bei Lope Rat und Ermunterung holte, bei diesem Lope, der alles Geschichtliche spielend umdichtete, alles Erzählende in dramatische Handlung umwandelte? Ich will keineswegs behaupten, dafs ohne die Lektüre der „Imperial de Oton" Grillparzers „Ottokar" sich wesentlich anders

[1]) Vgl. Klaar, König Ottokars Glück und Ende. Eine Untersuchung über die Quellen der Grillparzerschen Tragödie. Leipzig 1885. Hier wird der „Imperial de Oton" Lope's nicht gedacht.

gestaltet hätte: ich will den Einfluſs Lope's auf Grillparzer gleich im Anfange der zwanziger Jahre nicht zu hoch anschlagen: unzweifelhaft ist mir aber, daſs diese Ottokartragödie besonders in den Schluſsakten Spuren der Kenntnis Lope's zeigt[1]).

Die Anlage beider Stücke bietet freilich groſse Unterschiede; die dramatische Absicht Grillparzers war eine andere als die Lope's de Vega. — Die herrliche, breite Exposition des I. Aktes in „König Ottokars Glück und Ende" kann mit der Exposition von Lope's Stück nicht in Vergleich gezogen werden. Ein Charakter wie der des Zawisch fehlt in dem Stücke des Spaniers. Lope's Ottokar hat sich nicht mit der Schuld der Verstoſsung seiner rechtmäſsigen Gattin beladen, er hat auch nicht eine so schwindelnde Höhe erreicht, nicht so viel Kronen erobert und empfangen wie der Held Grillparzers, der um so bitterer seine Schmach und seinen Fall empfinden muſs. Das Liebesverhältnis zwischen Zawisch und Kunigunde hat nichts Entsprechendes bei Lope.

Der Verrat des alten, der Übertritt des jungen Mehrenberg ins feindliche Lager, der allmählich wachsende Unmut, die wachsende Untreue der Unterthanen des Böhmenkönigs fehlen im Drama Lope's de Vega, der eine Gestalt wie diejenige des Don Juan

[1]) In einem der 1825 geschriebenen kritischen Briefe, in dem Grillparzer gegen die Tadler seines Ottokar ausfällt, wird unter anderem gesagt (XI, 191): „Haben Sie die Gemeinheiten, die Spässe, die — Unanständigkeiten vernommen? und zum Teile im Munde würdiger oder würdig sein sollender Personen. Unsere Spanier schrieben anders!" Weshalb sollten gerade hier die Spanier als Muster für Dramenschreiber ins Spiel gezogen werden?

de Toledo brauchte, eines echt spanischen Prahlers, dem es doch an wahrer und aufopfernder Tapferkeit nicht fehlt, um doch auch die Angelegenheiten Spaniens mit ins Spiel zu bringen. Diesem Don Juan gesellte Lope die nach dem zweiten Akt spurlos verschwindende Doña Margarita zu, welche die Wahl des Spaniers Alfons zum Kaiser eifrig wünscht, nicht eigentlich weil sie selbst eine Spanierin ist, sondern weil sie nicht übel Lust hat, ihren geliebten Don Juan bei passender Gelegenheit zu heiraten. Dem Kaiser Rudolf von Habsburg läfst Lope durch den Zauberer Merlin (ähnlich wie Merlin der Bradamante in Ariosts Orlando) die künftigen Herrlichkeiten seines Geschlechtes, die Nachfolge der spanischen Habsburger voraussagen. Dem Böhmenkönig dagegen will, so oft er sich zur That und zum Kampfe rüstet, ein drohender Schatten mit umgürtetem Schwerte nicht aus dem Wege gehen.

Grillparzers Stück ist die Frucht eines reifen Studiums und einer langen, tiefen Überlegung. Lope's Stück ist wie beinahe alle seine tausend Comedias leicht hingeworfen, aus dem Ärmel geschüttelt, blofs ein dramatisches Spiel. Eine tiefe Tragik lag nicht in der Absicht des Spaniers. Die Verherrlichung der Habsburger Herrscher war Hauptziel sowohl Lope's de Vega als Grillparzers, und wenn Grillparzer mit Recht auf den oft ausgesprochenen Wunsch seines Lieblings, Chronist von Spanien zu werden, aufmerksam machte (XIII, 15; 21), so leuchtet aus seinem Ottokar klar hervor, dafs auch er der Chronist seines österreichischen Herrscherhauses zu sein in der Stille gewünscht hätte.

Inwiefern die Behauptung Grillparzers (XIII, 159): die Hauptpersonen in Lope's „La Imperial de Oton" seien ganz historisch treu gehalten, das Richtige trifft, will ich dahingestellt sein lassen. Lope's Hauptheld ist nichts weniger als ein Held. Oton zeigt keinen Manneswillen und keine Mannesstärke. Er handelt nicht selbständig, sondern mufs beständig durch seine kriegslustige Frau zur That aufgestachelt werden. Zum Kriege taugt er nicht. Er scheut den Krieg und will den Frieden. Er verspricht der ihn höhnisch schmähenden Eitelfrida, eine Schlacht tapfer durchzukämpfen, und gebärdet sich derart, dafs man wohl fühlt, er werde beim ersten Stofs niedersinken. Besser als gefährdete Macht dünkt ihn häusliche Ruhe und ungestörter Besitz seiner Frau, so dafs diese ihm sagen mufs:

> Nicht so weich will ich dich jetzt,
> Kräftiger vielmehr und wilder[1]).

Sein Übermut ist lächerlich, kindisch; sein unverdienter Ruhm hat ihn verblendet. Er meint, sein blofser Name, einmal ausgesprochen, müsse die That ersetzen:

> Schon der blofse Name „Otto"
> Fordert laut für ihn die Krone[2]).

Seine stolze, thörichte Zuversicht (Segura está mi eleccion — gesichert ist meine Wahl), erinnert an diejenige in Grillparzers Stück. Er weifs, dafs alles

[1]) No os quiero agora tan tierno,
Sino mas fuerte y feroz.

[2]) Solo el dezir Oton
Pide á vozes la corona.

Recht auf der Seite des Habsburgers steht, und verachtet ihn doch, weil er, ein König, ihm, dem Grafen, die Hand küssen mufs (á un conde, un conde, un rey — einem Grafen, einem Grafen, ein König). Der schwarze Schatten, ein Abbild seiner selbst, hält ihm die ohnehin unthätigen Arme noch fester gebunden und mahnt ihn zur Versöhnung. Er bleibt ein Feigling bis zum Tode. Dafs ein so trauriger Held durch Meuchlers Hand aus der Welt geschafft wird, könnte uns beinahe erwünscht erscheinen. Don Juan de Toledo beurteilt ihn gut, wenn er von ihm sagt:

Kleinmüt'ge feige Fürsten werden nie
Ein Werk, das gut man heifsen kann, vollbringen[1]).

Einer solchen Königsgestalt gegenüber ist Grillparzers Held, wenngleich es auch ihm nicht an thörichter Prahlsucht, an stolzem Übermut mangelt, doch ungleich männlicher, entschlossener gehalten. Er ist überhaupt ein viel verwickelterer Charakter als der Ottokar des Spaniers. Er hat einen weit ernsteren tragischen Kampf durchzukämpfen. Er mufs vom höchsten Gipfel des Glückes zur tiefsten Schmach und Erniedrigung gelangen. Er war ein ehrgeiziger, trotziger, despotischer, allmächtiger Fürst, der sich über alle Herrscher der Erde erhaben fühlte:

---

[1]) Pusilánimo Príncipe y cobarde
No hará cosa jamás que buena sea.

Grillparzer ist wohl im Irrtum, wenn er (XIII, 160) meint: es sei in der Figur des Ottokar Lope's etwas Fadenscheiniges, was die Meinung ausdrücken dürfte, welche die damaligen Spanier überhaupt von den Deutschen hatten.

Nun, Erde, steh mir fest,
Du hast noch keinen Gröfseren getragen.

Nachdem sich das Glücksrad gedreht, und er einem Grafen, den man zum Kaiser wählte, unterthänig geworden, ist sein frecher Mut geknickt, er sühnt ihn bis in den Tod. Eigentliche Charaktergröfse und Stärke zeigt freilich auch er weder im Glück noch im Unglück; aber ein Schwächling, ein Feigling wie Lope's Oton, nur vom Strome gewaltiger Begebenheiten fortgerissen, ist er mit nichten. Er fürchtet den Kampf nicht wie der Held des Spaniers; er trotzt ihm. Seine Tapferkeit allerdings kommt der Unbesonnenheit nahe genug. „Ich hungre nur nach Einem: nach dem Sieg", ruft er aus, wenn der Kampf fast hoffnungslos verloren, und erinnert an Lope's Oton, der, von Eitelfrida zur Schlacht förmlich gehetzt, übermütig ausruft:

Die Kaiserkrone wird die Stirn mir schmücken,
Das Reich auf meinen mächt'gen Schultern ruhen[1]).

Napoleons Gröfse und sein Sturz schwebten Grillparzer gewifs bei der Charakteristik seines Haupthelden vor, er aber zeichnete nicht den grofsen, sondern den kleinen Napoleon. Grillparzers Ottokar hafst Rudolf, Lope's Oton fürchtet ihn. Ottokar bewahrt seinen Stolz und sein trotziges Wesen bis zur letzten Demütigung, die das Aufreifsen des Zeltes herbeiführt; dann sinkt er zerknirscht zusammen. Er ist im vollen Bewufstsein seiner zerschmetterten Gröfse und sühnt so die begangenen Frevel. Er wird von seiner Frau verschmäht, verabscheut, verraten. Die

---

[1]) La corona Imperial tendrá mi frente
Y el sacro Imperio mis valientes ombros.

tragische Gerechtigkeit führt ihn an den Sarg der verstofsenen Margarethe. Zur innigsten Bufse und Reue gestimmt, trifft ihn der Tod.

Kaiser Rudolf ist im Drama Lope's de Vega nicht der milde, gerechte Fürst, den Grillparzer in seiner Tragödie im vollen Gegensatz zum Böhmenkönig zeichnete. Lope's Rudolf ist ein gewaltsamer und gewaltthätiger Herrscher. Er hat etwas vom Übermut und vom höhnischen Trotze des Grillparzerschen Ottokar:

Denn der zweite bin ich hier
Nach dem Papste auf der Erde[1]).

Er ist ein spanischer Bravo, der sein Schwert tapfer führt und gerne Hiebe rechts und links austeilen möchte. Ihm würde es nie eingefallen sein, für ein Bürgerkind wie die Kathi Fröhlich Sorge zu tragen, das Amt eines Richters in seinem Staate auszuüben, wie Grillparzers Rudolf. Er hätte es gewifs für unwürdig gefunden, die Beulen an seinem Helm mit dem Hammer selbst auszuklopfen. Er ist kühn, frech und fühlt seine Macht und Überlegenheit wohl. Den Gegner gründlich, bis zur Vernichtung zu demütigen („König Oton soll in meiner Gegenwart erscheinen, er soll in meinem Zelt meine Hand küssen"), ist sein dringendster Wunsch. Das Zelt stürzt auf sein Geheifs ein, und er freut sich des Anblickes des zu seinen Füfsen liegenden besiegten Oton.

Kein einziger Zug im Charakter Rudolfs, der an den Kaiser bei Lope erinnert. Grillparzer hat in

---

[1]) Que en fin yo soy el segundo
Despues del Papa en el suelo.

seinem Habsburger das Ideal eines vollkommenen Fürsten darstellen wollen. Er machte ihn zum wahrhaft edlen Herrscher, zum Friedenstifter, nicht zum wütenden Krieger.

Wo aber Grillparzer sich mit dem Spanier deutlich berührt, das ist die Darstellung des Verhältnisses der Königin zu Ottokar. Die steirische Reimchronik zwar wufste schon von höhnischem Empfang durch Kunigunde zu erzählen, als Ottokar nach geschlossenem Frieden Prag wieder betrat. Allein den König vor der gesperrten Thüre seines Palastes dem Spotte der entschlosseneren, männlicheren Frau preiszugeben, ihn so zerknirscht darzustellen, ihn vom bösen Dämon Kunigunde's ganz besessen zu machen, dazu hat Grillparzer die Kenntnis des Dramas Lope's de Vega eher als das Studium seiner Hauptquelle, der Chronik Hornecks, bewogen. Etwas vom Blute der Eitelfrida hat auch Kunigunde geerbt. Lope's Königin hat nichts Sanftes, nichts Weibliches. Sie ist ein Mannweib wie so viele Heldinnen Lopescher Stücke. Sie will von Frieden und von Versöhnung nichts wissen. Kommt der König ohne die Kaiserkrone zu ihr, so treibt sie ihn aus dem Hause und nennt ihn einen Ruchlosen. Sie will selbst in den Krieg gehen:

Lafst die Mannschaft mir, statt Eurer
Werd' ich in den Krieg sie führen[1]).

Und wahrhaftig: ein so kühnes, tapferes Weib wäre im Kampfe gegen den Habsburger weit gefährlicher

---

[1]) Dadme la gente á mi,
Yo iré á la guerra por vos.

gewesen als der schwache, zagende Oton. Wie sie bewaffnet auf der Zinne erscheint, dann mit einer Lanze am Thore ihrem Manne entgegentritt, erinnert sie an die Heldinnen von Sagunt und Numancia.

> Ein solches Mannweib kann das achte wohl
> Von den berühmten Heldenweibern sein[1]).

Mit einer solchen Amazone, so ganz aus Stahl und Erz, hätte Grillparzer wenig anzufangen gewufst. Kunigunde hat mehr weibliche Züge als Eitelfrida. Eine Kriegsrüstung würde ihr schlecht passen. Sie liebt ihren Mann nicht; ihre Liebe hat sie dem Intriganten Zawisch geschenkt. Sie ist eine junge, warmblütige Ungarin, „ein kräftig, freies Wesen". Ottokar hatte sie vernachlässigt, sie von den Staatsgeschäften ferngehalten, als Magd eher denn als eine Fürstin sie behandelt. Ihr Ehrgeiz ist gekränkt, ihre Thätigkeit ist gehemmt; ihre Jugend droht zu verblühen. Sie hafst Ottokar; sie wird gegen ihn immer spröder und härter. Als der König als Knecht von der Unterredung mit Rudolf zurückkehrt, bricht sie in bittre Schmähungen aus. Sie erteilt ihrem Manne die derbste Lektion. Sie wird ganz Lope's Eitelfrida:

> Gott hat das Weib aus weichem Thon gemacht
> Und: Milde zugenannt; was bist denn du?

wirft ihr der gedemütigte Ottokar vor.

Einige Einzelheiten lassen kaum darüber im Zweifel, dafs Grillparzer bei der Zeichnung seiner Königin das Drama Lope's de Vega gegenwärtig hatte. Mit gleicher stolzer, höhnischer Gegenwehr wie Eitelfrida versagt

---

[1]) Una muger tan varonil que puede
Entre las de la fama ser octava.

Kunigunde dem König den Eintritt in den königlichen Palast:

Nicht eintreten kann hier Oton;
Schliefst sogleich vor ihm die Thüren[1])!

Kunigunde: Wer liefs den Aberwitz da vor die Thür?
Hab' ich Euch nicht gesagt, Ihr sollt sie hüten?

Das Bett eines Besiegten, eines Knechtes, will weder Eitelfrida noch Kunigunde teilen:

Eitelfrida: Als Galan zu mir, dem Weibe,
Kommst du her mich zu umschliefsen
Und im Schlofs hier zu geniefsen
Ferne von dem Heergetreibe.

— — — — — — — — — —

Meinen Mund soll küssen nicht, wer
Eines andern Hand geküfst[2]).

Kunigunde: Ich aber will nicht heifsen: Knechtes-Frau!
Nicht eines schnöden Dienstmanns Bette teilen;
Will nicht, wenn euch der Kaiser heischt nach Wien,
Die Schleppe tragen seiner Gräfin Hausfrau;
Will nicht vor Rudolf knien, wie Ihr gethan.

Dafs im tiefsten Elend die eigne Frau noch Schmach auf Schmach, Hohn auf Hohn häuft, bewirkt bei Grillparzer sowohl wie bei Lope einen Umsturz im Innern des Königs. Oton bei Lope will gleich

---

[1]) No ha de entrar Oton aquí,
Cerrad esas puertas luego.

[2]) Vendrás ahora galan
A gozarme muy despacio
Entre el ambar de palacio
Y lexos del alquitran.

— — — — — — — — — —

Que no ha de besar mi boca
Quien besó á otro la mano.

in den Krieg und die Kaiserkrone erobern. Ottokar bei Grillparzer zeigt sich bereit, den Friedensvertrag mit Rudolf zu vernichten. Er ruft die Königin zurück; sie solle Zeuge sein, dafs er sich zur Manneswürde wieder emporgerafft habe. Diese schmäht ihn: er solle nicht als Gatte ihr Gemach betreten, solange er sich nicht von der Schmach gereinigt; lieber wolle sie an seinem Sarge stehen als mit ihm liegen zugedeckt von Schande. Erst wenn der verhängnisvolle Brief zerrissen, heifst sie ihn willkommen. Auch Grillparzers Ottokar wird einmal von seinem eigenen Schatten geplagt. Er blickt starr auf den Boden: „Ist das mein Schatten?“ ruft er aus — „Nun, zwei Könige.“ Doch wird das kaum eine Reminiscenz aus Lope sein.

Der sagenhafte plötzliche Einsturz des Zeltes war durch die Chronik geboten und wurde von beiden Dichtern als höchst wirksames dramatisches Moment benutzt. Er bedeutet die eigentliche Peripetie des Dramas. Durch die Hand des Zawisch wird die Schnur des Zeltes bei Grillparzer abgeschnitten; auf Rudolfs Befehl stürzt das Zelt bei Lope zusammen. Die daraus bei Grillparzer entstandene Scene hat kaum eine Ähnlichkeit mit der des Spaniers.

Man sieht, es ist noch verschwindend wenig, was Grillparzer der Lektüre Lope's de Vega verdankt. Grillparzer hat zwar in seiner Ottokartragödie eine Kunst gezeigt, welche in der Trilogie des Goldenen Vliefses und in den vorhergehenden Dramen nicht so ausgebildet erscheint, und welche ein Hauptverdienst der Comedias Lope's bildet, die Kunst nämlich, die Einzelheiten sorgfältig, natürlich und wahr zu be-

handeln, Nebenumstände und Nebenpersonen in ihrem eigenen Lichte mit voller Prägnanz darzustellen. Aus Lope hätte Grillparzer diese Kunst kaum jetzt schon erlernt haben können. Er erlangte sie infolge seiner vertieften historischen Studien.

* * *

Der Einfluſs Lope's de Vega in „König Ottokars Glück und Ende“ ist nur leise wahrnehmbar. Ein gleicher Stoff wurde von dem Österreicher und von dem Spanier in ganz verschiedener Weise behandelt. In Grillparzers nächstem Drama aber, im „Treuen Diener seines Herrn,“ tritt dieser Einfluſs sowohl im inneren als im äuſseren Aufbau des Stückes deutlich zu Tage.

Begonnen wurde die Bancbanustragödie etwa im März 1826, im Februar 1828 kam sie im Burgtheater zur Aufführung. Bis zu diesem Zeitpunkte hatte Grillparzer schon eine stattliche Anzahl Comedias seines geliebten Lope gelesen. Die Aufzeichnungen unseres Dichters über eine Reihe Lopescher Stücke, welche, wie wir sahen, 1824 anfangen, sind bloſs flüchtige Notizen und in Eile niedergeschrieben; sie beweisen jedoch, mit welchem Interesse, mit welchem gründlichen Verständnis spanischer Dramatik, mit welcher vorurteilslosen Einsicht in die Vorzüge und Mängel der beinahe improvisierten Stücke Grillparzer seinen Spanier las. Grillparzer sah in Lope nicht die höchste Spitze dramatischer Kunst, nicht den allergröſsten Dichter, wohl aber die allerdichterischeste Natur, ja die unverdorbene, unverkünstelte Natur

selbst. Er bewunderte das Genie, dem jede Art der Berechnung und der vorgefaſsten bewuſsten Absicht in der dichterischen Gestaltung fremd war, und dem doch das poetische Abbild des Lebens in seinen tausendfachen Verschlingungen auch in den absurdesten Stücken gelang. — Von Anfang der zwanziger Jahre etwa bis zur traurigen Epoche des Versiegens eigener Produktionskraft gewahren wir bei Grillparzer das Bestreben, die höchste Kunst seines Lieblings sich zu eigen zu machen: die Kunst, in allem dichterischen Erfinden und Gestalten natürlich und zwangslos zu erscheinen. Aber während er einerseits kraft der ununterbrochenen Lektüre Lope's de Vega seinen Dramen mehr Lebendigkeit, mehr Fülle beibrachte, die Handlung anschaulicher, bewegter machte, seine Erfindungen begriffslos darzustellen versuchte, dem Zufälligen, Unvorhergesehenen, dem Plötzlichen in den menschlichen Ereignissen vollen Raum in seiner Darstellung verschaffte; während sein Dialog natürlicher, knapper, prägnanter wurde, und er somit seinem spanischen Vorbild immer näher und näher kam, entfernte er sich doch andererseits von ihm in gleichem Maſse durch die stetige Entwickelung, welche seine deutsche Eigenart nahm, durch ein tieferes und vollkommeneres Studium der Charaktere, durch die peinlich genaue Malerei aller Stufen der Leidenschaft, durch das psychologische Eindringen in alle Falten des menschlichen Herzens.

An der Knappheit des dramatischen Ausdrucks im „Bancbanus“ z. B. gegenüber der früheren Breite in den Stücken der Jugend erkennt man vor allem das Studium Lope's und die Vernachlässigung der

Dichtung Calderons. Keine langen Monologe, keine Rhetorik, kein Pathos der Rede mehr, kein Stocken in der dramatischen Handlung. Kein einziger Zug, der nicht zur Charakteristik gehörte. Der Dialog ist voll Leben, immer bestimmt und gedrängt, den verschiedenen Charakteren auf den Leib geschnitten, und entbehrt doch nicht wie der Dialog bei Lope des lyrischen Schwunges. Der lakonische, sententiöse Stil mahnt an Goethe. Der Dichter ist reicher an Menschen- und Lebenskenntnis geworden und leiht seinen Gestalten einen Teil seiner Welt- und Menschenerfahrung. Kein fieberhaftes Vorwärtsdrängen der Handlung wie in seinem Trochäendrama. Der Dichter der „Ahnfrau“ sitzt jetzt ruhig an seinem Schreibtisch und mifst mit ruhigem, klarem Blicke das Wogen und Schwanken der Leidenschaften in seinen Schöpfungen. Er bessert seine Technik. Er studiert jedes Wort, jede Gebärde und verlangt, dafs der Schauspieler seine Typen in tausendfachen Nuancierungen und Schattierungen zur Darstellung bringe. Er nähert sich in der Darstellung mehr als früher „dem Bunten, Sprunghaften, Verwirrenden, Zufälligen des Lebens, ohne dabei die hohen Grundgedanken aus dem Gesichtskreis zu verlieren“ [1]); auch fafst er die lebendige Handlung ins Auge. In alle Geheimnisse der Bühnentechnik weifs er sich so zu vertiefen wie wenige dramatische Dichter und läfst in dieser Hinsicht Heinrich von Kleist, selbst Schiller hinter sich. Dafs auch

---

[1]) A. Sauer, Ein treuer Diener seines Herrn. Vortrag, gehalten im Verein der Litteraturfreunde (am 11. Februar 1892). — Im Grillparzer-Jahrbuch. Wien 1893. III, 24.

Lope de Vega seine unzähligen Comedias nicht schrieb, um sie in schönen Quartbänden für den müfsigen Leser gesammelt zu sehen, sondern sie den Anforderungen der Bühne seiner Zeit und seines Publikums vollkommen entsprechend ausgestaltete, unbekümmert um den Effekt, den seine Scenen auf dem Papier machen würden, — diese Thatsache wird der Litterarhistoriker niemals genug betonen können. Ein Lope de Vega seines deutschen Volkes hätte auch Grillparzer zu sein gewünscht. Daher die rührende Liebe zum Spanier, dem noch kein Kritiker, kein Dichter vor allem, ernsthafte Aufmerksamkeit geschenkt hatte; daher während eines halben Jahrhunderts eine ununterbrochene Lektüre aller Dramen Lope's, deren er nur irgendwie habhaft werden konnte.

Die unbedingte Treue und Hingebung an den Willen des Fürsten war in der spanischen Dramatik ein äufserst ergiebiges und sehr oft behandeltes Thema. Die loyalste Unterthanentreue war Grundzug des Theaters der Spanier in seiner klassischen Periode und eine der Hauptursachen jenes Conventionalismus, welcher manche geniale Hervorbringung verunstaltet und für unsern modernen Geschmack ungeniefsbar, abstofsend gemacht hat. Ein allmächtiger König, dem alles Thun und Wollen erlaubt und entschuldigt wird; die alleruntertänigsten Unterthanen, welche blindlings den Befehlen ihres Fürsten gehorchen, jeden Rachegedanken bei erlittenem Unrecht bei Seite legen, sobald der König selbst als der Übelthäter erscheint, und welche beim Worte: „Yo el Rey“ wie vom Blitz gelähmt erscheinen, kommen in un-

zähligen spanischen Stücken vor. Francisco de Rojas hat wohl am meisten diesem Monarchismus in seinen Dramen gehuldigt. Sein „Garcia del Castañar“ ist der Typus einer ganzen Klasse von Comedias. Es brauchte einen wahrhaft gottbegnadeten Dichter, um dieses undramatische Thema dramatisch zu gestalten. Lope de Vega hat das auch geleistet, und vermutlich hat auch Lope Grillparzer verführt, den „Bancbanus“ als Märtyrer seiner Vasallentreue, gleichsam als Helden des unbedingten, unumschränkten Gehorsams darzustellen.

Wenn gelegentlich bemerkt worden ist, der Held im „Treuen Diener“ befinde sich in ähnlicher Lage wie Don Gutierre in Calderons „Arzt seiner Ehre“ und er benehme sich auch nicht besser als dieser, so war viel eher an die Ähnlichkeit der tragischen Konflikte in Lope's de Vega „Stern von Sevilla“ zu erinnern, den der österreichische Freiherr v. Zedlitz 1829 bearbeitete. Hier wie im „Bancbanus“ findet sich ein allzu unterthäniger Diener seines Herrn, der sein Teuerstes einbüfst, das gröfste Opfer bringt und Schmach erleidet, um dem Könige Vasallentreue zu bewahren. Sancho Ortiz wird vom König aufgefordert, seinen Freund, Busto Tabera, Estrellas Bruder, im Zweikampfe zu töten; er thut es ohne Schwanken und mufs der Geliebten auf ewig entsagen. Bancbanus hat zwar von seinem Fürsten keinen so schweren Auftrag erhalten; er soll nur die Staatsgeschäfte leiten. Aber dabei wird die Ehre seiner Frau bedroht; aus Liebe und Treue zu seinem Herrn mufs er es dulden. So wird ihm das Teuerste geraubt; er büfst seine junge, heifsgeliebte Frau ein.

Wie Otto von Meran Erny, die Gattin des treuen Bancbanus, bestürmt, und sein frevelhaftes Begehren um jeden Preis stillen will, mag an die Gewaltthätigkeit des Königs Sancho gegen Doña Blanca, die Gattin seines treuesten Dieners Don Martin, in Lope's „El Príncipe despeñado" erinnern. Nicht minder grausam droht Otto seinem unglücklichen Opfer. Doña Blanca wird geschändet; Erny stöfst sich, dem zu entgehen, einen Dolch in die Brust. Und wie Bancbanus an die ihm angethane Schmach anfänglich nicht glauben will, jede Spur des Verdachtes gegen den Prinzen zu entfernen versucht, das mag sein Entsprechendes haben im Zagen Don Martins gegenüber seiner Frau, im Anfange einer Scene, die von Grillparzer in seinen Skizzen über Lope bewundert wurde (XIII, 145).

Dafs der Grundgedanke des „Treuen Dieners seines Herrn" auf Lope's Demetrius-Drama „El gran Duque de Moscovia" hinweist, wurde schon von Sauer richtig hervorgehoben [1]. Grillparzer zwar nennt das Stück des Spaniers in seinen viel später niedergeschriebenen Aufzeichnungen (XIII, 135), mit Ausnahme des annehmbaren Verlaufes der Begebenheiten, höchst unbedeutend. Die im ersten Akte eingeschaltete Episode der Rettung des Demetrius durch den treuen Lamberto hatte unseren Dichter aber wohl ergriffen und mochte ihm bei der Komposition seines Bancbanus vorgeschwebt haben. Was Bancbanus für Wunder der Treue verrichtet, ist noch wenig im Ver-

[1]) Nur im Titel stimmen Grillparzers „Der treue Diener seines Herrn" und Lope's „El leal criado" überein.

gleich mit dem Opfer, welches Lamberto für die Rettung des ihm anvertrauten Fürstensohnes thut. Eine solche heroische Hingebung passt eher für einen Heiligen als für einen dramatischen Charakter. Es war Lope's Schwäche, wie diejenige aller spanischen Dramatiker überhaupt, die dargestellten Personen in das volle, grelle Licht oder in die dunklen Schatten ihres Thuns zu stellen, ihre Vorzüge oder Leidenschaften auf die äufserste Spitze zu treiben, um ihre Helden auf Kosten einer feinen, stufenweise fortschreitenden Motivierung, auf Kosten der psychologischen Analyse, zu welcher die Geduld eines spanischen Dichters niemals hinreichend war, als völlig gut oder als völlig schlecht darzustellen. — Man hat dem Bancbanus den Vorwurf des Servilismus gemacht, man hat ihn zu den Heiligen des Duldens gezählt; Lamberto ist ein gröfserer Heiliger als Bancbanus, ein Märtyrer seiner Pflicht, der nur so lange zu leben braucht, bis er seinem Herrn die Opfer seiner Treue eins nach dem anderen dargebracht hat. Nach unserem sittlichen Empfinden handelt er empörend; nach unserem ästhetischen Gefühl ist Lambertos Vasallendienst, der Mord, den er an seinem eigenen Blut begeht, um das Leben des Demetrius zu schonen, undramatisch. Eine Überlegung wie diejenige Lambertos: Das Leben meines Fürsten geht mir über alles, ich will all mein Teuerstes hingeben, ich will jede Vernichtung in meinem eigenen Hause, in meiner eigenen Familie ertragen, wenn ich nur den König in den sichern Hafen führe — pafste wohl für den Ehrbegriff eines krankhaft exaltierten Spaniers des 17. Jahrhunderts; uns Modernen erscheint eine solche

mafslose Aufopferung, ein solcher Heroismus im Drama wie im Leben unvernünftig. Bancbanus ist ein besserer Mensch als Lamberto, wenn er auch ein geringerer Held als dieser ist. Gleich als ihm das unglückliche Königskind anvertraut wird, sagt Lamberto zu Demetrius: „So treu will ich sein, ich gebe mein Wort, dafs ich mein eigenes Blut für dein Wohl verkaufe“[1]). Als Demetrius im Drang der Not Lamberto um Beistand fleht, verspricht der treue Diener nichts Geringeres als das Folgende zu leisten: „Sollte, Herr, die Sicherheit deines Lebens verlangen, dafs ich meinen Sohn, den du vor dir siehst, nach fremden Ländern verbanne, und müfste ich gar seinen Kopf dem Beil preisgeben, so schwöre ich dir, bei der Treue eines Adligen, dafs ich, obgleich sein Vater, es willig thue“[2]), und wenn sich die Gelegenheit darbietet, seine Treue auf die Probe zu stellen, so hält er Wort. Er vernimmt durch Rufino den Befehl des Tyrannen Boris, den Knaben Demetrius zu ermorden; er unterschiebt an der Stelle des Demetrius seinen eigenen gleich alten

[1]) Seros tan leal prometo
Que venda mi propia sangre
Por vos.

[2]) Si el hijo de mis entrañas
Que veys, Demetrio, presente,
Por vuestra vida inocente,
Ya por naciones estrañas,
Importara desterrar
Y dar á un cuchillo fiero
Su cuello, advertiros quiero,
Y á fé de noble jurar,
Que podeys estar seguro,
Que el ser padre no lo impida.

Sohn Cesar, und dieser letztere wird im Schlafe von den Feinden erwürgt[1]). Das so gerettete Kind wächst unter Lambertos Obhut zum Manne heran. Boris hat Lambertos Schlofs in Brand gesetzt, der Unglückliche büfst seine Habe, seinen Sohn ein[2]).

Feuer warfen in das Schlofs sie,
Und es raubten mir die Flammen
Meinen Wohnsitz, meine Habe,
Meinen Sohn — ein zweites Troja.

Er hat nur einen Gedanken, die Rettung des Demetrius. Er entflieht mit ihm und läfst seine eigene Frau tot zurück[3]).

Und Tibalda streckt er tot hin,
Mein geliebtes Weib Tibalda.

Bancbanus verliert seine Frau, weil ihm die Vasallentreue mehr als das Wohl und die Ehre seines eigenen Hauses am Herzen liegt; den Mörder seiner Erny giebt er der Rache nicht preis; er löscht überhaupt jeden Gedanken der Rache aus, rettet das bedrohte Leben des Kindes seines Königs und trennt sich sogar von den um seine eigene Ehre besorgteren, entschlos-

---

[1]) Vor dem Morde läfst Lope beide Knaben Cesar und Demetrius, das drohende Unglück nicht ahnend, zusammenkommen und sich im Fechten üben. Eine Scene voll hinreifsender Naturwahrheit und tragischer Gröfse, eines Shakespeare würdig. Es befremdet, dafs sie von Grillparzer in der Besprechung dieses Stückes nicht hervorgehoben wurde.

[2]) Pusieron fuego al castillo
Donde las casas, la ropa,
Mi hijo, y alguna gente
Hizieron consuelo á Troya.

[3]) Dexando á Tibalda muerta,
Tibalda mi amada esposa.

seneren Verwandten Peter und Simon, die einen Aufruhr im Lande anstiften.

Und wenn Grillparzer am Schlusse seines Dramas den Bancbanus Abschiedsworte an den König sagen läfst und keine andere Belohnung für seine treuen Dienste verlangt als ein: Gedenke meiner, so ist dem Dichter unzweifelhaft das Drama Lope's de Vega gegenwärtig, in welchem Lamberto dem bereits zum Manne gereiften Demetrius noch treu zur Seite steht. Er fühlt sich dem Tode nahe und richtet an den Fürsten seine letzten Worte (I. Scene des II. Aktes): Grofse Dinge stehen Demetrius bevor: den Diener, dem er in allem trauen sollte, müsse er mit Vorsicht wählen, denn Schmeichler und Eigennützige werden ihn umgeben[1]):

Willst du deine Absicht kund thun,
Prüf' erst, ob auf den zu bauen
Auch gehörig Grund du hast,
Dem du also schenkst Vertrauen.

Lamberto hat seinen letzten Rat erteilt und den letzten Dienst seiner Treue erwiesen. In ergreifender Kürze sagt er seinem Herrn ein letztes Lebewohl[2]):

Wenn du Herr bist vieler Reiche,
Denk auch meiner, dessen Leben
Bald erlischt, des armen Greises.

---

[1]) Si intentares declararte,
Ha de ser quando conozcas
El pecho de quien te fias,
Con esperiencias notorias.

[2]) Si tantos estados cobras
Ten memoria deste viejo,
Y á Dios que mi vida es poca.

Kniend vor dem Königskinde, das er der Mörderhand entrissen, nimmt Bancbanus von ihm Abschied:

Glück auf! Glück auf! du hohes Fürstenkind,
Bestimmt, dereinst zu herrschen hier im Lande!
Ein alter Mann, der lang dann nicht mehr ist,
Wenn du als Fürst gebeutst in diesem Lande,
Er heifst Willkommen dich und ruft dir zu:
Sei mild, du Fürstenkind, und sei gerecht!
Auf dem Gerechten ruht des Herren Segen.
Bezähm' dich selbst; nur wer sich selbst bezähmt,
Mag des Gesetzes scharfe Zügel lenken.
Lafs dir den Menschen Mensch sein, und den Diener
Acht' als ein Spargut für die Zeit der Not.
Gedenk' als Mann der Zeit, da du ein Kind
Und hülflos lagst in eines Mörders Armen.
Wie da der Aufruhr an die Pforten pochte
Und jeder Rat und jede Hülfe fern;
Da that ein alter Mann, was er vermochte.
I nu! Ein treuer Diener seines Herrn!

* * *

Mit dem Plane einer dramatischen Bearbeitung der Sage von Hero und Leander trug sich Grillparzer schon 1819; erst am Ende der zwanziger Jahre, um 1829 arbeitete er intensiv am neuen Stück, im April 1831 kam es zur Aufführung. Der Dichter war gereift. Er konnte seine Stärke an einer reinen Liebestragödie versuchen und mit Shakespeare wetteifern. Er konnte seiner Kenntnis des weiblichen Herzens, seinem zarten, feinfühligen Empfinden in dramatischer Gestaltung Ausdruck geben, und dabei seine Meisterschaft in der psychologischen Ausmalung der Charaktere bekunden, sein Vermögen, sich in alle Abstufungen

einer Leidenschaft, von dem Keimen einer halb unbewufsten Liebesneigung bis zum Wogen und Rauschen und stürmischen Drängen einer alles um sich ergreifenden, alles verschlingenden Liebe hineinzuleben, und es ohne eine Spur von unwahrem Pathos, ohne Sentimentalität darstellen. Er hat im Drama „Des Meeres und der Liebe Wellen“ den Deutschen die beste Tragödie der Liebe geliefert, ein Stück, so knapp und prägnant in den allgemeinen Umrissen, so fein und zart im inneren Aufbau, dafs es wohl ohne Scheu den Vergleich mit Shakespeare's „Romeo und Julia“ auszuhalten vermag.

Was in der Besprechung des „Treuen Dieners seines Herrn“ vom Einflufs der dramatischen Technik Lope's de Vega auf Grillparzer gesagt wurde, soll hier nicht wiederholt werden. Ich bemerke nur, wie ganz besonders bei der Schöpfung seines besten Werkes Grillparzer Anregung von seinem Lieblingsdichter bezog. Die im dritten Bande des „Grillparzer-Jahrbuchs“ jüngst veröffentlichten Tagebücher geben uns die beste Auskunft über die Lektüre des Dichters und zeigen, wie Grillparzer erst nach reiflichem Studium fremder Poesie sich zur eigenen Arbeit anschickte. Die Griechen und die Spanier waren bei der Komposition seiner Liebestragödie seine besten Ratgeber. Im Februar 1829 plagt er sich mit der Gestaltung des schwierigen vierten Aktes. Am Morgen nach dem Ankleiden liest er die Griechen, vorzüglich den Homer, während des Frühstückes liest er die Spanier, vorzüglich Lope de Vega. Erst dann arbeitet und dichtet er selbst: „Morgens gleich nach dem Aufstehen ein paar Seiten in der Odyssee mit den Scholien gelesen. Während

des Frühstückes mehrere Auftritte in Lope's de Vega: la mal casada mit derselben Erquickung, die dieser Dichter mir jedesmal verschafft .... Nach dem Frühstück versucht, mich in den vierten Akt von Hero und Leander hineinzudenken," heifst es am 18. Februar 1829 in seinem Tagebuch (Grillp.-Jahrbuch III, 171). „Tiefer langer Schlaf, mit schwerem Kopf aufgestanden. Wenig in der Odyssee gelesen. Ebensowenig kam Lope de Vega zu teil. Hero und Leander unklar," schreibt er am folgenden Tag[1]). Am 20.: „Odyssee; Lope's de Vega mal casada vollendet." Die Zeit des Frühstückes war gewöhnlich auch die seiner spanischen Lektüre. Am 21. Februar: „Zu Tagesanfang ein Stück aus der Odyssee. Beim Frühstück eine comedia famosa: el loco en la penitencia begonnen. Hierauf zur Arbeit. Hero und Leander will sich aufhellen." Drei Tage darauf: „Der Morgen wie gewöhnlich: Homer und Lope de Vega." Und so, mit wahrhaft erstaunlicher Beharrlichkeit, hat Grillparzer noch lange Zeit nachher seine Lektüre eingeteilt und geordnet. Nachdem bereits sein „Hero und Leander" zur Aufführung gelangt war, schreibt er, am 22. Dezember 1831, in sein Tagebuch (S. 199): „Wie seit längerer Zeit, alle Tage vor dem Frühstücke im Aristoteles (Analytica), während des Frühstückes einige Scenen aus einem spanischen Stücke gelesen. . . . Ein wenig gearbeitet." Das Alter bringt System und Ordnung im Gedanken- und Schaffungsgange mit sich. Was anfänglich Neigung und Liebe war, wurde mit der Zeit

[1]) H. Laube. Franz Grillparzers Lebensgeschichte. Stuttgart 1884. S. 76.

zum Bedürfnis und zur Regel. Der Griechen bedarf Grillparzer, um seine Gedanken und Gefühle zu stärken; der Spanier, um zur eigenen dichterischen Produktion angereizt zu werden. Er hat zwar fleifsig, ja so fleifsig wie wahrscheinlich kein anderer deutscher Dichter, mit Ausnahme Platens und Schacks, die Dichter aller gebildeten Nationen gelesen und vortreffliche Urteile über Franzosen, Italiener, Engländer, vortreffliche Fragmente von Übersetzungen aus ihren Stücken geliefert; sein Herz blieb jedoch sein Lebenlang zwischen den Griechen und den Spaniern geteilt. Und wie er dem griechischen Formideal, der griechischen Kunstauffassung eine besondere Pflege widmete[1]), ohne darum seine germanische Eigenart jemals zu verleugnen, so liefs er die Spanier, Lope vor allen, auf sich wirken, ohne die Ziele eines deutschen Dichters je aus den Augen zu verlieren. Er wufste genau, wie man die fremde Dichtung umgestalten, umdichten müsse, um sie als Frucht des heimatlichen Bodens erscheinen zu lassen. Es genügte ihm ein Wink, eine leise Andeutung bei Musäus, bei Euripides, bei Lope, um daraus eine Fülle neuer poetischer Motive, ganz neue, lebendige, fertige Gestalten hervorspriefsen zu lassen.

Wichtig für uns ist, dafs die spanische Lektüre

---

[1]) Nach dem Buche J. Schwerings, Franz Grillparzers Hellenische Trauerspiele u. s. w. Paderborn 1891, bietet die Programmschrift Karlmann Niederhofers: Der Einflufs der Griechen auf Grillparzer. Jahresbericht des Gymnasiums z. d. Schotten 1892 wenig Bemerkenswertes. — Später geschrieben sind die Aufsätze Stolls in der „Reform“ (16. Jahrg.) über „Grillparzers Dramen mit antiken Stoffen“.

bei Grillparzer immer unmittelbar seiner eigenen Arbeit voranging. Sie war ihm um so unentbehrlicher, je älter er wurde. Mochten es auch die schwächsten, die absurdesten Stücke seines Lope de Vega sein, oder auch nur irgend eine Comedia irgend eines Bandes der Sammlung „Comedias de varios ingenios“, z. B. das „herzlich matte“ Drama: „Vengada ántes de ofendida“ des durch und durch unbedeutenden Jerónimo de Cifuentes (in der Parte 12 der Com. d. var.) — auch sie gaben Grillparzer noch Anregung, um in leichterem Flufs, mit ungezwungener Natürlichkeit und Bildlichkeit zu dichten und zu gestalten. Er war der festen Überzeugung, dafs ein deutscher Dramatiker von den gröfsten Spaniern sowohl, wie auch von den spanischen Epigonen lernen könne. Blind nachahmen wollte er ihre Stücke, wie gesagt, nicht; ein Deutscher sollte für Deutsche schreiben. Er betrachtete das Bewufstlose als das Höchste in der Kunst, „weil auch in der Natur der bewufstlose Zweck das Herrschende ist“ (XV, 136). Diese Bewufst- und Begriffslosigkeit des Schaffens, die er in den Spaniern, am allermeisten in Lope de Vega, bewunderte, erstrebte er im Liebesdrama „Des Meeres und der Liebe Wellen“, und er hat sich oft Kopf und Herz gemartert, weil sich das Reflektierende seiner deutschen Natur nicht selten dazwischen drängte. Zu Lope nahm er Zuflucht, wenn ihm die leichte Gestaltung seiner Stücke nicht gelingen wollte. Der vierte Akt der Hero und Leander-Tragödie steht stark unter dem Einflufs Lope's de Vega. „Ich rechne auf die grofse Bildlichkeit des Stückes,“ schrieb Grillparzer im Februar 1829 (III, 174 des Jahrb.) mitten in seiner Arbeit. Vierzehn Tage nach der

ersten Aufführung, am 20. April 1831 (S. 187): „Diesen vierten Akt schrieb ich gerade mit der meisten Innigkeit, dem nächsten Einleben." — Drei Jahre darauf bemerkte er (12. April 1834), einem ungerechtfertigten Vorwurf Zedlitzens antwortend (S. 215): „Ich erinnere mich noch, dafs ich nichts mit gröfserer Anschaulichkeit gearbeitet als dieses Stück." Anschaulichkeit, Innigkeit, Bildlichkeit waren Vorzüge, welche Grillparzer in allen Dramen Lope's bewunderte, und welche er sich nach anhaltendem Studium zu eigen machte.

Wie schade, dafs wir ein Drama „Hero y Leandro", das Lope de Vega in seinem „Peregrino en su patria" geschrieben zu haben bekannte, nicht mehr aufzufinden imstande sind[1]). Wir hätten sonst das beste Mittel

[1]) Barrera in seinem „Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo Español. Madrid 1860. S. 430 fragt, ob das in Durans Bibliothek handschriftlich auch als Comedia suelta vorhandene Stück „Hero y Leandro", welches dem Mirá de Amescua zugeschrieben ist, nicht eigentlich Lope's Werk sei. Ich sehe den Grund dieser Annahme nicht ein. Die Sage von Hero und Leander war in Spanien schon längst ein sehr beliebtes Thema dichterischer Bearbeitung. — Jellinek in seinem Buche: „Die Sage von Hero und Leander in der Dichtung." Berlin 1890, scheint die spanische Litteratur (von der italienischen will ich gar nicht reden) sehr mangelhaft durchforscht zu haben. Dass Boscán in seinem Gedicht „Leandro" (in der „Aglaja" 1821 Nr. 171 deutsch von Jeitteles übersetzt, dann in der „Wiener Zeitschrift" 1828 Nr. 136) das langatmige Hero und Leander-Epos des Bernardo Tasso zur Grundlage genommen hat, ignoriert Jellinek vollständig. — Mehrere Romanzen über den gleichen Gegenstand, wie die von Quevedo, von Trillo y Figueroa, das Gedicht Luzáns u. s. w. sind ihm gleichfalls unbekannt. — Ich will bei dieser Gelegenheit auch auf eine Hero y Leandro-Dichtung des Portugiesen Manuel Maria Barbosa de Bocage aufmerksam machen, der auch eine „Medea" verfafste und

an der Hand, den Spanier und den Österreicher im Kerne ihrer Kunst zu vergleichen; denn Lope war wie Grillparzer für die Darstellung des Liebesglückes und des Liebesleides geschaffen. Keine seiner unzähligen dramatischen Schöpfungen, die nicht die Entwickelung eines Liebesverhältnisses enthielte. Es war gleichsam ein Bedürfniss seiner Seele, denn der Liebe hatte auch er jung und alt viel gehuldigt, einer stürmischen, mehr sinnlichen als platonischen Liebe freilich, einer Liebe, deren nur das warme Herz eines spanischen Dichters des 17. Jahrhunderts fähig war[1]). Lope's dramatische Hauptschöpfungen sind Frauencharaktere, denen das gröfste Opfer gering scheint, um die Liebesleidenschaft, die sie verzehrt, zu stillen und den geliebten Mann an sich fesseln zu können. Fast alle tragischen Konflikte entstehen bei Lope de Vega zwischen Liebe und Ehre, zwischen Liebe und Eifersucht; und wie sie durch alle Wechselfälle des Lebens in allen möglichen Situationen sich immer erneuern, das grenzt wirklich bei diesem erstaunlichen Dichter ans Wunderbare. Man mag von seinen Comedias auswählen, welche man will, so wird man darin einen Charakter ungefähr wie Grillparzers Hero antreffen: ein fest entschlossenes, seines Thuns sicheres, der Liebe alles aufopferndes, nicht zögerndes, nicht zaghaftes und doch zartes und feinfühliges weibliches Wesen. Eine ins Pathetische

---

eine spezielle Vorliebe für Stoffe aus dem klassischen Altertum zeigte, die er aber in schauderhaft romantischer Weise behandelte.

[1]) Man lese die: Ultimos amores de Lope de Vega, novelados por él mismo en cuarenta y ocho cartas inéditas y varias poesias. Madrid 1876.

und Sentimentale fallende, schmachtende Frau wäre dem Kunstsinn Lope's de Vega zuwider gewesen, der vielmehr ganze, starke, kühne, aus einem Guſs geformte Heldinnen, heiſsblütige Spanierinnen brauchte, um sie der Allgewalt der Liebe preiszugeben. Seine Hero muſs gewiſs mehr als alle ihre Genossinnen Wunder der Liebe verrichtet haben; sie wird wohl stärker und männlicher in ihrer Leidenschaft gewesen sein, als Leander selbst. Sie wird wohl die eigentliche Heldin des Stückes gewesen sein. An ihrem Handeln wird Lope gewiſs die Gewalt einer über alles triumphierenden, alles mit sich in den Abgrund und ins Verderben reiſsenden Liebe nicht viel anders als Grillparzer gezeigt haben. Die Kunst freilich, auch den Mittelstufen der Leidenschaft mit aller Sorgfalt nachzugehen, die Überfeinheit der psychologischen Ergründung gehörten nicht zu Lope's Vorzügen. Eine stille Entwickelung aus dem Inneren war nicht seine Sache. Er war ein Spanier, kein Germane [1]).

So hat denn die Liebesscene zwischen Hero und Leander am Schluſs des dritten Aktes von Grillparzers Drama in keinem der unzähligen Stücke Lope's de Vega ihresgleichen. Dieses stetige Wachsen der Liebesleidenschaft in so fein motivierter Steigerung darzustellen [2]), konnte nur einem Dichter germanischer Nation gelingen. Denn eine Leidenschaft hat auf die Seele eines Spaniers die Wirkung des Blitzes; der Deutsche

---

[1]) Borao's Tesis doctoral: El amor en el teatro de Lope de Vega. Madrid 1868, kenne ich leider nur dem Titel nach.

[2]) Vgl. einige treffliche Bemerkungen bei Volkelt: Franz Grillparzer u. s. w. S. 150.

empfindet sie nicht sofort als Ganzes und wird erst nach und nach von ihr überwältigt. — Der Schlufs der Scene, das Bitten Leanders um einen Kufs, ist nach Grillparzers eigenem Zugeständnis nach einem persönlichen Erlebnis gedichtet, erinnert jedoch von weitem an den Schlufs einer Scene (der 3. im II. Akt) der „Moza del cántaro“ Lope's de Vega, welches Stück 1824 Otto von der Malsburg übersetzt hatte. Don Juan will sich der Liebe Isabella's versichern und kann sich nicht von ihr verabschieden, ohne ein Zeichen ihrer Huld empfangen zu haben.

Don Juan: Isabella! und nichts mehr?
Isabella: Als ob das so wenig wäre!
Nun so nehmt als Beisatz an,
Dafs Ihr mir nicht ganz mifsfallt.
Don Juan: Nichts mehr, Isabella?
Isabella: Was?
Ruhig nur! sonst nehm' ich das,
Was ich gab, Euch alsobald.
Don Juan: Darf ich eine Hand dir fassen?[1])
— — — — — — — — — — —

Leander bleibt nicht beim lakonischen Nichts mehr? stehen und verlangt mehr, als die Hand der Geliebten zu fassen:

Leander: Und soll ich also . . .
— — — — — — — — —
Kein Zeichen deiner Huld, kein armes Pfand
Fort mit mir tragen, meiner Sehnsucht Labung?
— — — — — — — — — — — —
Nicht mindestens die Hand?
Und dann — sie legen Lipp' an Lippe —.

[1]) Das Krugmädchen von Lope de Vega in: Otto von der Malsburg, Stern, Scepter und Blume, Dresden 1836, S. 275.

Er bittet mit aller Kunst und Grazie des Liebhabers, ihm einen Kufs zu gewähren: Hero verweigert es anfänglich: „Das soll nicht sein“, und gewährt endlich den Kufs, als ihr Liebesgefangener die Arme rückwärts hält und nachdem die Lampe, die's nicht sehen sollte, entfernt worden ist. Das ist so innig, so zart, wie es nur einem Dichter von Grillparzers Gemütsart gelingen konnte.

Als Emil Kuh sich einmal mit unserem Dichter über den Zauber, der im vierten Akt der Hero und Leander-Tragödie dargestellten Liebesmüdigkeit bewundernd aussprach, soll ihm Grillparzer erwidert haben: „Und doch hat eben diese Liebesmüdigkeit Lope viel schöner gemalt als ich“ [1]). Gefragt, worin ihm Lope überlegen sei, antwortete er: „Weil's halt bei Lope süfser ist.“ Dabei, sagt Kuh, nannte er ein Stück, „welches, falls ich mich nicht irre, Ring, Kreuz und Kette heifst.“ Ein Stück dieses Namens hat Lope de Vega, meines Wissens, nicht geschrieben. Grillparzer konnte sicher kein anderes Drama im Sinne haben als Lope's „Los tres diamantes.“

Wir erinnern uns, wie schon 1823 eine Scene dieses Dramas den Dichter ergriffen; wie er sie „unvergleichlich schöner“ fand als die Scene in Shakespeare's „Tempest“, wo Miranda unter der Erzählung ihres Vaters einschläft. Der Schlaf Lucindas, betonte Grillparzer, war von Einflufs auf die Handlung, „indes Miranda eingeschläfert wird, man weifs nicht warum“ (XIV, 85). Die nämliche Scene hat Grillparzer später in den Aufzeichnungen über Lope's

[1]) E. Kuh. Zwei Dichter Österreichs. Pest 1872. S. 213.

Dramen gerühmt (XIII, 170): „Ich zweifle, ob das ganze Gebiet der Poesie etwas so Naturwahres und unaussprechlich Süſses aufzuweisen hat. Shakespeare's Miranda hält dagegen keine Vergleichung aus, höchstens die Liebesscene in Romeo und Julie, nur freilich mit dem Unterschiede, daſs letzteres Stück ein tief gedachtes und künstlerisch abgeschlossenes Ganzes ist, indes Lope de Vega seinen Reichtum wie ein spielendes Kind mitten unter die Albernheiten eines armseligen Stoffes hineinwirft." — Im Jahre 1865 liest Grillparzer Lope's „Tres diamantes" noch einmal und bewundert die Scene nicht minder als vor zwanzig und vor vierzig Jahren.

Diese wahrhaft bewunderungswürdige, einzige Scene hat Grillparzer bei der Aufassung des vierten Aktes seines Liebesdramas unzweifelhaft vorgeschwebt. Sie hat ihm einige der wichtigsten, dramatisch wirkungsvollsten Motive geliehen.

Lucinda ist ihrem geliebten Lisandro auf der Flucht gefolgt. Schlafsucht überfällt sie[1]).

Hier setz' ich mich auf Dein Bitten
Und, wenn ich die Wahrheit sage,
Weil der Schlaf mich will bezwingen.

Aber sie will den Schlaf bezwingen. Den Gedanken, daſs der Geliebte allein wach bleibe, kann sie nicht ertragen. Lisandro mahnt sie zur Ruhe. Sie antwortet ihm: Sag' nur das nicht, das macht mir bange, — ich

[1]) Aquí me siento á tu ruego:
Y porque, si verdad digo,
Me aprieta un sueño.

werde wohl den Schlaf überwinden[1]). Lisandro erzählt ihr die Geschichte seines Lebens. Sie thut sich Gewalt an, den Faden der Erzählung nicht zu verlieren. Sie bittet Lisandro, er möge fortfahren und sie sofort wecken, falls sie einschlafen würde[2]). Lisandro erzählt, und sie schläft wirklich ein. Lisandro: „Du schläfst? so höre doch bei Deinem Leben“[3]). Lucinda halbschlafend: „Ich schlafe nicht, ich horche wohl“[4]). Sie müht sich, wach zu werden. Jede Anstrengung bleibt nutzlos.

Diese Liebesmüdigkeit, die Lope mit hinreifsender Natürlichkeit schilderte, hat auch Grillparzers Hero, die eine Nacht nicht geschlafen, die „den langen Tag mit Kommen und mit Gehen“ geplagt wurde, überfallen. Auch sie, wie Lucinda, will den Schlaf mit Gewalt vertreiben. Und mehr als die Heldin Lope's hat sie Grund dazu, da ja von ihrem Wachen die nächtliche Zusammenkunft mit dem Geliebten abhängt. Es gilt zu wachen, sagt sie sich selbst. Sie sitzt vor dem Turme. Die schwüle, dumpfe Luft drückt ihr die Augen zu. Und das soll nicht sein. Sie mufs das Licht behüten, das dem fernen Geliebten auf dem gefahrvollen Wege leuchten soll:

Die Lampe brennt noch hell. Pfui, wer wird träumen?
Hellauf und frisch! Der Liebe süfse Wacht.

---

1) De que esso digas me espanto,
Bien sabré el sueño sufrir.

2) Ve, por tu vida, diziendo,
Y, si me fuere durmiendo,
Despiértame.

3) ¿Duermes? oye por tu vida.

4) No duermo, que bien te escucho.

Allein das Haupt ist schwer, die Stirne drückt, die Augen wollen sich schliefsen, eine trostlose Müdigkeit überfällt sie immer mehr und mehr: „Ich bin doch müd!“ Auch ein Fufs soll sie schmerzen. Niemand löst ihr die Schuhe. Sie zieht einen Fufs nach dem andern auf die Ruhebank und bleibt in halbliegender Stellung. Sie will in den süfsesten Gedanken an Leander die Zeit bis zum Anbruch der Nacht abkürzen und dem Schlaf zugleich gebieten. Sie denkt sich den Geliebten kommend:

> Breit' aus die Schwingen, hülle sie um mich,
> Um Stirn und Haupt, den Hals, die müden Arme,
> Umfafs, umfang!

Das alles nützt nicht, sie mufs entschlafen.

Ich weifs nicht, ob der dramatisch ergreifende Zug, welcher dieser Scene vorangeht, wo Hero in Gedanken an den Geliebten tief versunken, vom Priester überrascht und bei ihrem Namen gerufen, die Stimme Leanders zu vernehmen glaubt und aufschreckend ausruft: „Bist Du's, mein Freund?“ eine Reminiscenz aus der Scene in Lope's Stück ist, die der soeben beschriebenen folgt. Da wird nämlich Lucinda, die immer noch schläft, von Bauern überrascht, sie hält halb erwacht, den Belardo, der ihr ein „Höre auf zu schlafen“ zuflüstert, für Lisandro, ruft ihm zu: „Wohl höre ich Dich, sage weiter“ und, in ihrem Irrtum noch länger befangen, sagt sie zu ihm: „Du sollst alles erzählen, mein Geliebter“ — bis sie endlich völlig erwacht und den ganzen Schauer ihrer Lage begreift. — Schon in „Sappho“ hatte sich Grillparzer eines ähnlichen Kunstgriffes bedient. Dem vom Schlafe erwachenden Phaon entschlüpft in Gegen-

wart der Dichterin statt Sappho's Name derjenige Melitta's.

Wie Hero in Klagen um den verlorenen Leander ausbricht; wie sie der Schmerz überwältigt, das mag auch an die Klagen Lucindas um den verschwundenen Lisandro, den sie durch Mörderhand verloren zu haben glaubt, erinnern.

Die Dichtung Lope's de Vega hatte tiefe Wurzel in Grillparzers eigener Dichtung gefafst. Zur Zeit der Entstehung seines klassischen Liebesdramas war Grillparzer so weit gekommen, dafs er den Spanier zur Erquickung und Aufmunterung fast täglich lesen mufste. Kein Wunder, wenn die Reminiscenzen aus den besten Scenen seines Lieblings in Hero und Leander reichlich zufliefsen. Kein Wunder, wenn er sich mit Lope in manchen Eigenschaften berührt, vor allem in der natürlichen Darstellung einer unbezwinglichen Liebe, in der Knappheit und Prägnanz des dramatischen Ausdrucks. Mich will es dünken, dafs Grillparzer die berühmte Liebesscene im dritten Akt kaum mit solcher Natürlichkeit und Wahrheit hätte schreiben können, wenn ihm nicht Lope's Schaffungsweise bereits in Fleisch und Blut übergegangen wäre. Man denke an die Stelle, wo Hero, nachdem sie Leander Vorwürfe gemacht, ihm sogar gewünscht, das Meer hätte ihn beim Herüberschwimmen verschlungen, sogleich das Gesagte bereut, den Liebling mit aller Zartheit ermahnt, den gefahrvollen Weg zu meiden:

O hätte doch verschlungen dich das Meer,
Als du den Leib in seine Wogen senktest!

— — — — — — — — — — — — —

Leander, hörst du?

Kehr nicht den Weg zurück, auf dem du kamst,
Gefahrvoll ist der Pfad. — Entsetzlich, gräulich!

Es ist das die Leidenschaft, die Natur selbst, die nicht durch die spitzfindigen Grübeleien eines prüfenden Dichters hindurchgegangen ist.

Durch sorgfältige Arbeit aber wufste Grillparzer sein Stück durchgehends auf gleicher Höhe zu halten, während Lope sich mit eingestreuten, unvergleichlichen Episoden begnügt. Lope war Gott und Teufel zugleich. Er schöpfte mit genialer Leichtigkeit und zerstörte zugleich das Geschaffene mit ungezügelter Rastlosigkeit durch die bedenklichsten Flüchtigkeiten. Grillparzer konnte auf sich selbst anwenden, was er von Shakespeare sagte: sein Stück sei ein „tiefgedachtes und künstlerisch abgeschlossenes Ganze“. Dem Grillparzer weit überlegenen Spanier, dem fruchtbarsten dramatischen Erfinder aller Zeiten und Völker, Lope de Vega, gelangen nur Splitter von Dramen, nicht ganze Dramen. Geduld und Ausdauer, das waren für ihn wie für alle spanischen Dichter böse Feinde, von denen sie sich ferne hielten. Lope warf seine Schöpfungen leicht und willkürlich hin; um den Zusammenhang seiner blitzartig entstandenen Gedanken hat er sich nie kümmern wollen. Er hat jede Vertiefung, jede fleifsige Begründung gescheut. Was hat er nicht z. B. an seinem Stück „Los tres diamantes“, nachdem er bereits die herrliche Scene der Liebesmüdigkeit Lucindas entworfen, gesündigt! Da soll ein Adler die Diamantenringe stehlen, Lisardo soll das Raubtier verfolgen und durch tausend Abenteuer geführt werden, Schiffbruch erleiden, als Sklave verkauft werden, von Ort zu Ort wandern, Günstling und Gebieter werden, seine Heimat

und die Geliebte erst nach den fabelhaftesten Irrfahrten wieder zu sehen bekommen; da soll die entführte Lucinda ein nicht minder buntes Schicksal erfahren, eine weite Pilgerreise unternehmen und sich nicht besser und nicht schlechter als die Heldin einer Novelle Boccaccio's benehmen; ein Spital für Krankenpflege soll sie gründen; sie soll einer Schandthat angeklagt und erst durch das providentielle Erscheinen Lisardos erlöst und glücklich gemacht werden. und was der Albernheiten noch mehr sind. Wir möchten dem Dichter zürnen, dafs er seine eigenen Geisteserzeugnisse so mifshandelte und verunstaltete, dafs er seine Stücke so zerstückelte. Und so, weil er eben nichts Ganzes und nichts Fertiges geschaffen hat, hat ihn die Nachwelt nach der Berauschung des Augenblicks beinahe völlig vergessen. Nur einige auserwählte, scharfsehende, feinfühlende Geister, Grillparzer vor allen, haben die in seinen halb oder ganz improvisierten Comedias eingestreuten Juwele erkannt; kleinkörnige Juwele freilich, die aber die Spur der Zeiten nicht fürchten und leuchten wie goldener Sand, der am Meeresufer blinkt.

* * *

Nirgends hat wohl Calderons Drama „Das Leben ein Traum[1]), gröfseres Glück gehabt als in Wien. Schon 1760 nach einer ziemlich faden Übersetzung aus dem Italienischen im Stadttheater aufgeführt, er-

[1]) Edmund Dorer, Über das Leben ein Traum. Dresden 1884, und Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte. N. F. IV, 4. —

langt es 1816 durch die meisterhafte, originelle Verdeutschung Schreyvogels, die im Juni dieses Jahres im Theater an der Wien gespielt wurde, eine dauernde Volkstümlichkeit beim Wiener Publikum. Vom 15. Mai 1822 bis zum 7. Juni 1875 wurde es nicht weniger als 37 mal allein im Burgtheater gegeben. Es schien den Bedürfnissen und den geistigen Strömungen der Zeit zu passen. Dem im josephinischen Zeitalter in engen Schranken aufgewachsenen, im Leiden und Dulden geübten, unselbständigen, unfreien, einer hohen politischen Allmacht preisgegebenen Österreicher pafste die moralische Lektion, welche Sigismund träumend und wachend empfängt, vollkommen. Dem Willen des Höchsten soll unser eigener Wille geopfert werden. Das Leben hienieden ist nichtig, ein blofser Traum, ein Übergang vom Nichtsein zum ewigen Sein. Wenn der eigene Willen unterjocht, wenn das eigenmächtige Handeln gehemmt und gedämmt ist, was bleibt denn übrig, als die That selbst zu träumen? Der Österreicher, der Wiener insbesondere, gewöhnte sich leicht an den Traum und träumte gern. Seine sanfte, weiche, musikalische Natur half ihm dazu. Er liefs sich gern einlullen und einschläfern. Er ist niemals ein Riese der That gewesen. Er hat nie mächtiges, rastloses, energisches Eingreifen geliebt. Er hat immer das gemächliche Leben, das süfse Tändeln im Denken und Thun, die sanftbewegten Wellen und Wogen menschlicher Ereignisse und Gefühle geliebt. Er hat immer seine Lanner- und Straufswalzer, die so charakteristisch treu das wehmütig und dämmerhafte Schwanken der Stimmungen wiedergeben, gern gespielt und gern

getanzt[1]). Keine günstigere Atmosphäre zum Gedeihen der Träume als in Grillparzers Vaterlande.

Lange bevor Grillparzers „Traum ein Leben" am Burgtheater gespielt wurde, paraphrasierte man in Österreich auf alle möglichen Arten die Verse Calderons[2]):

Was ist das Leben? Raserei!
Was ist das Leben? hohler Schaum,
Ein Gedicht, ein Schatten kaum!
Wenig kann das Glück uns geben:
Denn ein Traum ist alles Leben,
Und die Träume selbst ein Traum.
(Übers. v. Gries.)

Dafs das gröfste Problem der Menschheit derart gelöst war, schien einigen Dichtern nicht übel zu sein. Von den ersten Aufführungen von Calderons „Das Leben ein Traum" an bis tief in die 30er Jahre erschienen in Österreich, eines nach dem andern, Stücke, welche das schaulustige Publikum über eine solche Wahrheit belehren sollten. All des Menschen Streben nach Gröfse, nach Reichtum und Macht, nach Ruhm und Glanz bringt Gefahr und Schaden. Der Mensch soll seine Faustische Natur unterdrücken. Er soll lernen sich zu begnügen. Wird er irgendwie von

[1]) Man lese das Gedicht Bauernfelds auf den Tod G. Straufs' (27. Sept. 1849): „Das Leben ein Tanz" in Bauernfeld, Gesammelte Schriften. Wien 1872. XI, 65.

[2]) Qué es la vida? Un frenesí,
Qué es la vida? Una ilusion,
Una sombra, una ficcion,
Y el mayor bien es pequeño:
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños sueños son.

einem Gedanken der Eroberungssucht überfallen, so soll er im Traume, in dem Abbilde des Lebens, bittere Enttäuschungen erfahren und auf immer geheilt werden. Wie in Chamissos „Anselmo“ der Held sich als Papst träumt, geprüft und geheilt wird, so wurden die Helden der modernen Lustspieldichter geprüft und geheilt. Ein bunter Traum soll die beste Arznei für Ehrgeizkranke sein. Wünscht sich ein armer Teufel Schwingen, um sich von seinem niederen Stande emporzuheben, so gebe man sie ihm im Traume; er soll die Tragweite des menschlichen Strebens erkennen, er soll geheilt werden und sich den armen Teufel zurückwünschen, als den er sich beim Erwachen wiederfindet.

Calderons Spruch: „Das Leben ist ein Traum“, den übrigens hundert Dichter und Philosophen vor ihm ausgesprochen, lautete nun in der Wiener Dramaturgie etwas verschieden: „Das Leben mufs im Traume gelebt werden.“ Im Theater an der Wien spielte man am 4. April 1818 zum erstenmal das Märchen in 5 Akten mit drei Träumen von Chr. van der Velde: „Schlummre, träume und erkenne dich.“ [1]) Seit dieser Zeit hatten die Traumbilder, die Traumpossen und Zauberspiele in der Hauptstadt Österreichs kein Ende. Übersetzungen aus verwandten französischen Stücken kamen noch hinzu. Die Parodien liefsen nicht auf sich warten. Die Fritziaden kamen an die Reihe. Meisls „Der lustige Fritz, oder: Schlaf,

[1]) Vgl. die inhaltreichen, schönen Artikel von J. Zeidler: Grillparzers „Der Traum ein Leben“. Ein Beitrag zur Wiener Theatergeschichte, in Wiener Zeitung 1887 Nr. 176—179.

Traum und Besserung" wurde vom Juni 1818 bis Februar 1819 nicht weniger als fünfzigmal gegeben. Dem lustigen gesellte sich bald ein „trauriger", ein „närrischer" Fritz zu. Je toller die Träume, desto besser, desto sicherer die Heilung. Sämtliche Wiener Theater waren mit Traumstücken versehen. In der Josefstadt spielte man 1822 ein Stück: „Das Leben ein Rausch", in fünf Räuschen. Schlufsrausch war Liebesrausch. Vom gleichen Jahre datiert die dramatische Phantasie Raupachs: „Der Traum ein Märchen, oder: Das Märchen ein Traum". Raimunds Schwanengesang ist „Der Verschwender", auch ein Traumstück. Es wurde 1834 im gleichen Jahre wie Grillparzers „Traum ein Leben" gespielt.

Grillparzer hatte somit eine ganze Reihe von Vorgängern im Traumstücke, einige darunter von echt trivialer Natur. Als Österreicher, als Stockwiener, hatte Grillparzer die von Traumdämpfen stark imprägnierte Luft der Heimat eingeatmet. Schon als Kind sah er gerne im Traume eine symbolische Andeutung der Lebensvorgänge. Er notierte sich Träume. Er dichtete oft im Traume. Er behielt bis an sein Lebensende, ungeachtet seines scharf zergliedernden, klaren Verstandes, etwas Traumhaftes in seinem Wesen, einen Hang zum Phantasmagorischen. „Mein Leben war immer ein Traum, und zwar nicht nach jenem griechischen Spruche der eines Wachenden, sondern in der That Eines, der schläft," schrieb er in sein Tagebuch um das Jahr 1830 (Jahrb. III, 184). Und im „Tagebuch auf der Reise nach Frankreich und England im Jahre 1836" (XV, 56): „Ich

habe geträumt bis heute, weifs es, und werde fortträumen bis zum Tode."

Dafs es „gar lebend'ge Träume" giebt, sagt Bertha in der „Ahnfrau". Die Enderfahrung Rustans von der Nichtigkeit alles Strebens nach Ruhm und Gröfse hienieden haben Sappho und Medea gemacht.

Weh dem, den aus der Seinen stillem Kreise
Des Ruhms, der Ehrsucht eitler Schatten lockt!

sagt Sappho.

Zum zusammenbrechenden Jason sagt Medea:

Was ist der Erde Glück? Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? Ein Traum.

Im Märchenspiel „Melusina" sind Traum und Wirklichkeit eng ineinandergewoben; die Motive, welche darin opernhaft behandelt werden, sind die nämlichen, welche im „Traum ein Leben" ernsthafter und konsequenter zur Entfaltung gelangen[1]).

Ist ja diese traumhafte Lebensanschauung ein Grundzug der ganzen österreichischen Dichtung! Wahrhaft geniale Naturen wie Raimund und Lenau haben so zu sagen im Traume gelebt, im Traume gedichtet. Lenau insbesondere ist sein Leben lang Opfer eines Traumes gewesen. Wehmut und Schwermut sind die Gefährtinnen dieses dämmerhaften Seelenzustandes. Auch im Leben Heinrichs von Kleist spielt das Traumhafte eine bedeutende Rolle. E. Th. A. Hoffmann ist geradezu Repräsentant der Traumlitteratur geworden. Seine Gestalten träumen alle ein buntes, drolliges Lebensspiel. Heinrich Heine hat den Zug in der

[1]) Vgl. R. Meyer, Grillparzers „Traum ein Leben" in der Weimarer Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte 1892. V, 438.

Lyrik zur Mode gemacht. Ein Traum war ihm die Jugend, ein Traum das Schöne, ein Traum die Liebe. Träume blofs sind ihm alle Erscheinungen im Leben. Sein Gedicht „Traum und Leben" schliefst beinahe mit Calderonschen Worten:

Dein ganzes Leben war nur ein Traum,
Und diese Stunde ein Traum im Traum.

Nicht die Spanier, nicht die Romanen überhaupt haben eine eigentliche Traumlitteratur aufzuweisen, wohl aber die Germanen: die Engländer sowohl wie die Deutschen. Das Träumerische ist germanische Eigenheit, germanische Krankheit. Und wenn Calderon nicht allein in seinem Drama „Das Leben ein Traum", sondern auch in seinem gleich betitelten Auto, weiter im Drama „In diesem Leben ist alles Wahrheit und alles Lüge" und in mehreren wenig bekannten Autos den Traum mit der Wirklichkeit des Lebens innig verknüpfte[1]), den Traum als Symbol für die Hinfälligkeit jedes menschlichen Handelns und Strebens setzt, so steht er unter den spanischen Dramatikern einzig da. Wie unendlich verschieden ist von ihm in dieser Beziehung Lope de Vega! Und wie verschieden auch in seiner Auffassung des Lebens ist Lope von Shakespeare! Nichts Traumhaftes, Nebelhaftes, Tändelndes, Schwebendes in seinen Tausenden von Schöpfungen. Für ihn ist weder das Leben ein Traum, noch der Traum ein Leben. Das Leben heifst bei ihm Leben. Für seine realistische Welt und Lebensanschauung hatte der Traum wenig zu bedeuten. Er sah in allem

[1]) Vgl. J. Abert, Schlaf und Traum bei Calderon. Sonderabdruck aus der Festschrift für Urlichs. Würzburg 1881.

Handlung und setzte Handlung in alles. Für seinen plastisch belebenden Formsinn galt das Nackte als Kunstideal. Schleier, Nebel und Wolken konnte er nicht dulden. Es lag nahe, in seinem Stück „La sortija del olvido“ (Ring des Vergessens), König und Geliebte abwechselungsweise träumen zu lassen. So hätte sie vielleicht Calderon dargestellt, falls ihm überhaupt ein so kläglicher Stoff einer Dramatisierung wert erschienen wäre. Der Ring bringt Zauber und Vergeſslichkeit mit, und die bezauberten, des Gedächtnisses beraubten Personen handeln wirklich und vollführen wachend ihr drolliges Spiel. Bei Lope also: Buntheit, Zufälliges, Willkürliches, Bezauberung auch wohl, niemals Schlaf als Symbol der Handlung. Jede Abstraktion war Lope de Vega zuwider. Jeder Ruhezustand war ihm ein Hindernis; seine Figuren sollten auf der Scene von That zu That eilen. Die Schwermut, der oft sein Zeitgenosse Quevedo huldigte, ist ihm fremd. Seine Weltanschauung blieb heiter sein Leben lang. Die Natur hatte ihn aus einem so gesunden Kerne geschaffen wie Ariost.

Wenn Grillparzer am 4. Oktober 1834 in seinem Tagebuch bemerkt (Jahrb. III, 215), die erste Idee zum Traum ein Leben sei in ihm „unmittelbar nach Aufführung der Sappho“ entstanden, so ist das natürlich ein Irrtum. Schon im Jahre 1817 hatte er den ersten Akt seines Traumstückes vollendet, der im gleichen Jahre im „Wiener Almanach“ gedruckt erschien. Grillparzer brach die Arbeit ab und lieſs das Stück ruhen, weil ihm Velde zunächst, dann andere die Idee weggeschnappt und sie arg miſshandelt hatten. Wir

wissen, dafs er anfangs 1829 die längst unterbrochene Arbeit wieder aufgenommen hatte. Wenn ihm „Hero und Leander“ zu grofse Kopfschmerzen verursachte, so versuchte er, ob er mit der Arbeit am „Traum ein Leben“ besseres Glück hatte. So am 19. Februar 1829, nachdem er, wie bekannt, seinen Homer und seinen Lope gelesen hatte, ehe er sich an die eigene Arbeit gemacht: „Hero und Leander unklar. Zu dem Brouillon von Traum ein Leben gegriffen. Besseres Glück“ [1]). 1831 wurde das Stück vollendet, 1834 zuerst aufgeführt. Gerade am Schlufs der 20er und am Anfang der 30er Jahre war Grillparzers Lektüre Lope's de Vega am intensivsten.

Der Einflufs Lope's ist im „Traum ein Leben“ unverkennbar. Die Idee freilich, den Traum als Besserungsmittel des menschlichen Ehrgeizes zu behandeln, erinnert nicht an Lope. Indessen hat Lope unzählige Male die Spitze seiner Dichtung gegen die eitle Sucht des Menschen nach Ruhm und Pracht gerichtet und das stille, bescheidene, genügsame Leben unzählige Male verherrlicht. Das Bunte, Sprunghafte in den Begebenheiten des „Traum ein Leben“, die rege, ruhelos fortschreitende Handlung, die Aneinanderreihung von Schattenbildern, die innere Belebung des Stückes und hier wiederum wie im „Bancbanus“, wie in „Hero und Leander“, die Kürze und die Präcision des Dialogs, die strenge Ökonomie der Rede überhaupt, das Anschauliche der Darstellung, wenn auch alles vom Traume umsponnen wird — das

[1]) H. Laube, Grillparzer u. s. w. S. 76.

verdankt Grillparzer zum grofsen Teil der ununterbrochenen Lektüre seines Lieblings.

Die Grundfabel des Stückes, welche mehr als eine Ähnlichkeit mit Klingers „Geschichte Giafars des Barmeciden“ aufweist [1]), entnahm Grillparzer, wie allen bekannt, dem Conte philosophique Voltaire's: „Le blanc et le noir“. Möglich auch, dafs Lope's de Vega Comedia „Con su pan se lo coma“ einige Ideen zu Grillparzers „Traum ein Leben“ geliefert hat. Zwei Brüder, Fabio und Celio, werden von ihrem greisen Vater gemahnt, das stille, ruhige Heim, wo sie aufgewachsen sind, nicht zu verlassen, um der Gröfse und dem Reichtume der Welt nachzugehen. Als Bauern seien sie geboren; mit ihrem Bauernstande sollten sie sich begnügen. Fabio bleibt dem Rate des Alten treu und erntet Glück und Frieden in Fülle. Celio, der ursprünglich ein Horatianisches „Beatus ille“ gesungen und sich um seine Kühe und Schweine ernstlich besorgt gezeigt hat, bekommt vom König Besuch. Er wird durch ihn an den Hof gezogen, kommt in die weite und grofse Welt hinein, hat Glück bei seinem Fürsten, schwingt sich zur obersten Leitung der Staatsgeschäfte auf und erhält durch Königsgunst ein herrliches Weib zur Frau. Das alles macht ihn bald zum aufgeblasenen Menschen. Er empfängt höhnisch den Bruder, der ihm in Bauernkleidern einen Besuch abstattet und ihm sein Lieblingsmotto „Con su pan se lo coma“ (Ein jeder esse sein Brot)

---

1) Vgl. R. v. Payer, Grillparzers „Traum ein Leben.“ Ein Beitrag zur vergleichenden Litteraturgeschichte. Österreichisch-Ungarische Revue. N. F. X, 53 ff.

bei passender Gelegenheit wiederholt. Bald aber wird unserem Celio durch die Niederträchtigkeit des Nuño und Ricardo die Luft am Hofe verpestet „ya el veneno en las entrañas siento". Er sehnt sich nach seinem verlassenen Bauernhaus, wo er ruhig schlafen, wo er im ungestörten Frieden, im ungestörten Besitze seiner bescheidenen Habe leben konnte. Fabio sagt ihm, er solle sich seine wirklich erlangte Gröfse als blofs geträumt vorstellen[1]).

Die Heilung hat sich vollzogen. Celio entschliefst sich, zu seiner alten Lebensweise zurückzukehren und legt sein Amt in die Hände des Königs nieder, denn er hat gelernt wie Rustan, dafs die Gröfse gefährlich, der Ruhm ein eitler Wahn, und dafs das einzige Glück bescheidenes Selbstbegnügen ist[2]).

Herr, der volkerfüllten Städte
Treiben hab ich schon gekostet,
Schon das Leben der Paläste,
Ihre läst'gen Ceremonien,
Auch die Mahlzeit und den Schlaf dort,
Doch ich gebe, Herr, mein Wort Dir,
Nicht zurück mehr würd' ich kehren,
Gäbst Du mir auch deine Krone.
Nun in meine Sphäre bin ich,
In mein Dorf, zurückgekommen.
Dort ein ruh'ges Leben führ' ich,
Weifs, ob's Nacht ist oder Morgen,
Weifs, wann's Mittag ist, wann Schlafzeit.

---

1) Y haziendo cuenta que estavas
Todo este tiempo soñando
Y que despertaste Celio.

2) „Señor" yo he provado ya
Las ciudades populosas,
La vida de los palacios,

Wenn die Seele eine Sonne
Und das Leben nur ein Schatten,
Ihren Untergang erwarten
Will ich still in meinem Dorfe.

Wie Rustan in die bunte Reihe der Schattenbilder eingeführt werden soll, das hat Grillparzer nicht aus der Erzählung Voltaire's, sondern aus der Anfangsscene von Lope's de Vega „Los Donayres de Matico“ entnommen. Bei Voltaire nämlich soll Rustan die Hand der Fürstin von Cachemire erst nach langen Irrfahrten erlangen, nach harten Kämpfen, indem er dem Vater der Fürstin die entwendeten Diamanten, und den Wurfspiefs verschafft. Grillparzers Rustan gelangt rascher zum Besitze der Prinzessin von Samarkand und zwar durch ein einziges Abenteuer im Walde. Er wird vom König für den Töter einer gefährlichen Schlange gehalten und erhält dafür entsprechenden Lohn. Die Schlange spielt in Lope's „Donayres de Matico“ die gleiche Rolle wie im „Traum ein Leben“ [1]. Grillparzer hatte das Stück,

Las cansadas ceremonias,
La comida, el sueño en fin
Perdona que te responda
Que no he de volver allá
Si me diesses tu corona.
Yo he vuelto á mi propio sitio,
Estoy en mi esfera propia,
Gozo descansada vida,
Sé que es noche, y que es aurora,
Sé que es comida y que es sueño
Y si es la vida una sombra,
Y el alma es sol, aquí quiero
Esperar á que se ponga.

[1]) Man hat zwar die Scene der Schlange im II. Akt des

schon 1824 gelesen (XIII, 44). — In den um 1850 geschriebenen Aufzeichnungen nannte er es „eines der schwächlichsten Stücke" Lope's de Vega. Bei Lope ist es der Graf von Barcelona, der, auf der Jagd von einer Schlange überfallen, derselben vergebens entfliehen will, vergebens die Ritter seines Gefolges, Riquel und Ramiro, um Hülfe fleht[1]):

Der Himmel möge mir vor deinem Rachen,
Furchtbares Untier, seinen Schutz verleih'n!
Kommt, tapfre Ritter, um mich frei zu machen.

Ähnlich ruft der König bei Grillparzer aus:

Keine Rettung! Hilft denn niemand?

Die Gefahr drängt. Der Graf gelobt dem Retter die Hand seiner Tochter, er soll sein Erbe sein[2]):

Wer mir mein Leben rettet,
Sei Eidam mir und Erbe meines Reichs.

Da erscheint der als Hirt verkleidete Sancho, welcher das Untier tötet. Grillparzer läfst Rustans Versuch, die Schlange umzubringen, durch das Erscheinen des Mannes auf den Felsen kreuzen, der die That vollbringt und gleich verschwindet. Der gerettete Fürst

---

„Traum ein Leben" als eine Nachahmung der Eingangsscene der „Zauberflöte" Mozarts betrachtet (Sauer — Einleitung XX). Den Text Schikaneders hat Grillparzer allerdings schon als Kind mit Entzücken gelesen (Tagebuch, Jahrb. III, 153). Doch ist die Übereinstimmung der Scene mit Lope's „Donayres" eine viel durchgreifendere als mit der Zauberflöte.

[1]) Líbreme el cielo de tus dientes fieros
Bestia espantosa; nadie me socorre.
Llegad, llegad valientes cavalleros.

[2]) . . . el que mi vida restaurare
Le doy mi hija, y que mi estado herede.

ruft bei Grillparzer beinahe die gleichen Worte aus wie Lope's Ramiro, welcher, nachdem er den Schufs nicht gewagt, auf die Schlange blickend, sagt[1]):

Getötet hat Don Sancho
Die Schlange, blutend liegt sie nun am Boden.
König: Und jenes Tier —?
Blutig, tot liegt's dort am Boden.
Meine Retter!

Der Verlauf der Scene in beiden Stücken zeigt weitere auffallende Ähnlichkeiten. Bei Grillparzer wie bei Lope hält der Fürst nach überstandener Gefahr Wort:

Dem Erretter, käme Rettung,
Schwur ich, nichts; ich nichts zu weigern,
Und wenn es das Höchste war,

sagt der König zu Gülnare. Und seinem Gelübde folgend, verheiratet er die Tochter mit Rustan, den er für den Retter hält. Lope läfst erst die neidischen Höflinge intriguieren, welche eine Heirat Rosamunda's mit dem armen Hirten Sancho nicht begreifen und nicht dulden können. Dem Grafen aber ist sein Wort heilig, er will seinen Willen durchführen. Er sagt zu Sancho[2]):

Ein Zeugnis seltner Treue Dir zu geben
Denk' ich hiermit und zum Beweise dessen
An einen Tempel häng' ich diese Schlange.
Zur Gattin geb' ich Dir die teure Tochter,
Die nicht ein anderer Gemahl verdient
Mit ihr zugleich sei Erbe meines Reichs Du!

---

[1]) Mató Sancho la sierpe!
La sierpe yaze en tierra en sangre embuelta.

[2]) Contigo pienso ser un raro exemplo
De fé inviolable, y para testimonio,
Aquesta sierpe colgaré de un templo.

Nur bei Lope weigert sich Sancho, den Lohn für seine That zu empfangen: Der Graf möge seine Tochter behalten und sie mit einem Besseren, einem Reicheren als er verheiraten. Dem Helden Grillparzers, der vom bösen Geist Zangas getrieben ist, kommt aber die Hand der Fürstin höchst gelegen. Er hat das erste Ziel seines ehrgeizigen Strebens erreicht. Sancho und Rustan spielen eben entgegengesetzte Rollen. Beide haben die Heimat verlassen und gehen verkleidet umher. In Sanchos Hirtenkleidern steckt aber ein Fürst, der schon eine ihm ebenbürtige Geliebte besitzt. Rustan hatte das Bündel eines armen Teufels, der er eigentlich ist, in den nächsten Flufs geworfen, um seinen früheren Stand nicht zu verraten, und strebt hoch empor.

Man kann diese kleine Entlehnung aus einem, im Schlufsteil völlig verfehlten Stücke Lope's de Vega nur bewundern. Denn mit einem Schlage war so dem Dichter die Möglichkeit gegeben, gleich in die Handlung hineinzugreifen, seinen Helden gleich am Königshofe festzusetzen. Höchst klugerweise aber liefs Grillparzer seinen Helden durch eine Lüge grofs werden. Das Mifsgeschick Rustans als Herrscher, sein Sturz sollten begründet werden. Es war Grillparzer auch in seinem mit den Willkürlichkeiten und mit dem Chaos geträumter Handlungen gefüllten Stück um feine Motivierung zu thun. Dafs der geheimnisvolle Mann am Felsen es war, welcher die Schlange umbrachte.

Tu posseerás en justo matrimonio
Mi cara hija, de otro dueño indigna
Y con ella mi estado y patrimonio.

und Rustan sich mit der Leistung eines anderen schmückte, war die erste böse That, die stets weiter Böses gebären mufste. Grillparzers „Traum ein Leben“ ist nicht blofs ein buntes Traumstück, sondern auch ein psychologisches, ein philosophisches Drama.

Im jugendlichen Drange hatte Grillparzer sein Stück begonnen. Den Drang der Jugend fühlt man noch in der Arbeit des besonneneren Alters heraus. Rustan ist der Dichter selbst, welcher den Weg der Läuterung durchwandelt: vom gefährlichen, stürmischen Trieb zur Gröfse geheilt wird; von der Unerfahrenheit des Lebens zur Erfahrung gelangt und sich selbst bezwingen lernt. Es ist etwas Calderonscher Philosophie in dem Stücke, aber nur etwas; denn wenn Rustan bekennen mufs:

Schatten sind des Lebens Güter,
Schatten seiner Freuden Schaar
Schatten, Worte, Wünsche, Thaten

und das Gleiche wiederholt, was der Fürst in Hollonius, „Somnium vitae humanae“ (1605) ausgesprochen hatte:

Vnser Zeitlichs mühseligs lebn
Vergleicht sich einem Traum gar ebn.
Reichtumb Macht Ruhm herlicher Nam /
Ansehen / ehr vnd hoher Stam
Freund lust zier pracht köstlicher wat /
Vnd alles was der Mensch hie hat
Was ist's nur ein Schatte flüchtig[1])

so bleibt dem Helden Grillparzers doch ein Trost,

[1]) Ludwig Hollonius, Somnium vitae humanae. Ein Drama. 1605. Herausgegeben von Franz Spengler. Neudrucke deutscher Litteraturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Nr. 95. Halle 1891. — Al. v. Weilen. Shakespeares Vorspiel zu der Widerspänstigen Zähmung. Frankfurt 1884 S. 26.

ein Anker im Leben, den ihm all die Eitelkeit der Welt nicht rauben kann:

Eines nur ist Glück hiernieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust.

Eine schuldbefreite Brust, den stillen, häuslichen Frieden, das Wirken im engen, vertrauten Kreise, ein einfach schlichtes Wesen mufs sich der Mensch als Ideal im Leben wünschen. Entschliefst er sich einmal, allem Ruhm der Welt zu entsagen, so wird ihm sein Glück zu Teil; er bleibt selbständig und frei, sein Leben ist kein Schatten mehr, seine Gedanken bleiben wahr:

Die Gedanken nur sind wahr.

Calderon denkt sich den Menschen, so lang er sein irdisches Leben führt, in Ketten gefesselt, einer höheren verzehrenden Macht unterworfen. Mag er hoch nach Ruhm und Glanz streben, mag er sich mit einem einfachen Wirken begnügen, stets bleibt er ein ohnmächtiges Spielzeug Gottes, ein Sklave, der im fortdauernden Wahne, in einem ununterbrochenen Traume dahinleben mufs, bis ihn der Tod erlöst. Nur in Gott ist Leben. Die Harmonie des Menschendaseins ruht im Christentum. Mit christlichen (oft sehr unchristlichen) Dogmen will Calderon alle Erscheinungen im Leben erklären. Der Dichter weicht dem Theologen. Calderon verneint jede That, jede Selbstbestimmung des Menschen. Jeder Kampf hienieden ist unnütz. Unwahr sind alle Gedanken, die nicht nach dem Ewigen gerichtet sind.

Wir sind hie alle Exsules

Viatores vnd Hospites
Humana Vita est somnium.

sagte der Fürst bei Hollonius.

Was ist das Leben? hohler Schaum,
Ein Gedicht, ein Schatten kaum!

sagt Sigismund bei Calderon. Legt euch auf eurem Ruhebett nieder und schlaft euer kurzes Leben aus, bis ihr nach eurem traurigen Dasein zu einem bessern Jenseits erwacht. Wagt nicht, die Vorbestimmungen des Allmächtigen zu rügen. Was ihr That, was ihr Besitz nennt, ist blofs Traum, und auch die Träume sind blofs Träume. Alle Weltherrlichkeit ist geträumt. „Nur geträumt sind alle Reiche der Welt", sagt Aureliano in der „Grossen Zenobia" (Ausg. Keil I, 75). Trugbild, Wahnsinnvorstellung, Delirium, Faselei ist alles, was wirklich zu sein scheint (El castillo de Lindabridis IV, 697). Wir stammen vom Tode, wir sind in einem Grabe geboren, wir leben im Tode. Geboren werden, um sterbend zu leben, heifst nicht geboren werden, sondern vom toten Leichnam zum lebendigen übergehen (im Auto „La nave del mercader Ausg. Pando y Mier. Madrid 1717 I, 239)[1]).

In seiner Weltanschauung war Grillparzer vom

---

[1]) „Was ist das Leben anders als ein Spaziergang um das verborgene Grab", sagte der mit Calderonschen Gedanken leider zu oft geplagte Platen (Platen, Tagebuch 1796—1825. Stuttgart und Augsburg 1860 S. 70). Nicht minder düster war Leopardi's Weltanschauung. — Der verblendete Gries, der beste Calderonsübersetzer in Deutschland, hatte sonderbarer Weise im Juni 1814 an Rist geschrieben: „auch wohl in der heitern Ansicht des Lebens möchte ich ihm (Calderon) dem Shakespeare vorziehen." Aus dem Leben von Johann Diederich Gries. (Elise Campe). 1855. S. 105.

spanischen Dichter-Theologen durch eine Kluft getrennt. Der Österreicher nahm keine düstere, erdrückende Macht auf und über den Menschen an. Er erniedrigte den Menschen nicht zum ohnmächtigen Sklaven. Wehmütig sah er wohl das Scheitern alles nach dem Grofsen gerichteten Strebens in der engbegrenzten menschlichen Natur. Der weltschmerzliche Zug des Jahrhunderts hatte wohl in seiner Seele Wiederhall gefunden. Er legte gewifs dem Traume eine ernstere symbolische Bedeutung bei als Shakespeare im „Sturme", im „Vorspiel der Widerspänstigen Zähmung", im „Sommernachtstraume". Er hat wohl in seinem Traumstück eine Art Antifaust gedichtet. Doch hat er nie den schaffenden, lebendigen Geist im Menschen verneint. Er hat den Traum als Läuterungsmittel aufgefafst, nicht wie Calderon als Sinnbild der im Menschen wohnenden und über alles herrschenden Vernichtung.

In einer einzigen Nacht erhielt Rustan alle die nötigen Schattenbilder zur Belehrung. Der Traum war nach wenigen Stunden aus.

All die Gröfse, all die Gräuel,
Blut und Tod und Sieg und Schlacht?
— — — — — — — — — — — —
Eine Nacht, und war ein Leben
Massud: Eine Nacht — Es war ein Traum.

Rustan war geheilt. Er hatte der Gröfse entsagen gelernt. Die Schwingen zum Fliegen sind ihm gefallen:

Und die Gröfse ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel:
Was er giebt, sind nichtige Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!

Wie sein Held, entsagte der Dichter dem hohen Fluge nach dem Ruhm, dem Drange der That. Er bezwang sich selbst. Seinen inneren Quietismus lieh er mehr oder weniger allen seinen dramatischen Helden. Lope de Vega, sein Liebling, hatte das Preislied des Landlebens, des häuslich stillen Friedens, des ruhigen, bescheidenen Besitzes angestimmt, so oft er nur konnte. Grillparzer stimmte darin von Herzen mit ihm überein und pries, was Lope gepriesen hatte. Nur die Heiterkeit und die gesunde Natur Lope's de Vega mangelten ihm, um das Gepriesene zu genieſsen. So hat der Dichter des „Traum ein Leben“ dem Getümmel der Welt früh entsagt. Er mied lärmende Gesellschaften, die Gesellschaft überhaupt. Er verkehrte nur mit wenigen, mit den intimsten Vertrauten. Er lebte einsam, still, in sich gekehrt und verschlossen und blieb so bis an sein Ende[1]).

* * *

Grundzug der Dichtung Grillparzers ist das Tragische, derjenige der Dramatik Lope's de Vega das Komische. Daraus entspringen die Hauptunterschiede in den Schöpfungen des Österreichers und des Spaniers. Doch weder eine tiefe, furchtbare, gewaltige Tragik bei dem ersten, noch eine tolllustige, ausgelassene Komik bei dem zweiten. Eine Tragik, dem in der Ruhe nach dem Sturme leicht bewegten Meere vergleichbar, bei Grillparzer; eine Komik bei Lope, die, stets im Zaum gehalten, niemals zu starkem Lachen reizt. Komische,

---

[1]) Siehe Anhang.

humoristische Züge spielen indessen in der Entfaltung tragischer Charaktere und Situationen bei Grillparzer mit; mit ernsten tragischen Zügen hat mitunter auch Lope seine humoristischen, frischen Gestalten versehen. Das Bunte des wirklichen Lebens, die Wechselfälle von Glück und Unglück hat der Spanier dargestellt; ohne sich mit strenger Motivierung zu peinigen; dabei schaute er das Leben und die Welt mit anderen Augen an, als der grübelnde, stillgrollende Dichter Österreichs[1].

---

[1]) Zur reinen Tragödie war Lope de Vega so gut wie alle seine spanischen Zeitgenossen untauglich. Man wird einwenden, dafs Lope oft tragische Stoffe behandelt hat wie in: „Castigo sin venganza", „El Mayordomo de la Duquesa de Amalfi", „El Marqués de Mantua", „Castelvies y Monteses", „Los Comendadores de Córdova", „La Prudencia en el castigo" und in anderen Stücken; allein, die tragischen Konflikte kommen meistens zu schroff, zu roh zur Darstellung. Die tragische Begebenheit allein interessierte den Dichter; der Seelenkampf kommt bei ihm zu kurz weg. Die Mittelstufen der Tragik werden übersprungen. Die Katastrophe mufs eintreten, weil der Dichter es so will: sie ergiebt sich meist aus äufseren, nicht aus inneren Gründen. Statt gerührt zu werden, statt Mitleid zu empfinden, sind wir von den dargestellten Freveln und Greueln empört. Es ist wahr, einzelne Scenen in Lope's Tragödien (oder Tragikomödien) sind vortrefflich gelungen; ein Shakespeare hätte sie nicht besser dichten können. Aber der Unsinn, die überstürzten Ereignisse, die Widerwärtigkeiten, die Grausamkeiten, die darauf folgen, stören die bereits empfangenen Eindrücke und verderben das Stück. In der „Desdichada Estefania" z. B., wo das Fatum eine ähnliche Rolle wie in den deutschen Schicksalstragödien spielt, erinnern die Situationen erst an Shakespeare's „Viel Lärm um Nichts"; der Schlufs dagegen an „Othello". Don Castro erhält falsche Kunde von der Untreue seiner zärtlich geliebten Estefania. Mit grimmigem Verdacht kehrt er zu seiner Gattin zurück. Wie er ihr begegnet, wie er seine Vorwürfe kaum zurückzuhalten vermag, wie Estefania ihn ihrer reinen, untadel-

Es ist wahr, und man hat es genug hervorgehoben: eine komische Ader hat Grillparzer, der äufserst witzig sein konnte, nicht gefehlt. Er hat nicht nur neben seinen Dramen die allerköstlichsten Epigramme gedichtet; zeitweise hat er seine Lust ausschliefslich an diesen oft recht stachlichten Sinngedichten gebüfst. Schon im Knabenalter hatte er sich an der Lektüre Lichtenbergs und Jean Pauls ergötzt; als Jüngling schrieb er die Lustspiele „Wer ist schuldig?“ und „Die Schreibfeder“, in welch letzterem schon das Thema von „Weh' dem, der lügt“ leise angedeutet wird[1]). Später gab er Freunden für die Bearbeitung fremder Lustspiele, auch für die Komposition eigener komischer Stücke vortreffliche Winke. Wie er Schreyvogel mit Rat und That unterstützte, ist uns schon bekannt. Er übersetzte selbst aus fremden Lustspielen, wie aus dem „Raben“ Gozzi's. Aber alles das genügt doch nicht, um in Grillparzer einen geborenen Komödiendichter zu erblicken. Es war zu viel Ernst in seiner Natur, als dafs es sich auf die Dauer im Lustspiele hätte ein Genüge thun können. Seine Komik zielt immer auf ernste, moralische Ab-

haften Liebe versichern will: — („Déxame, mi solo bien — Descansar entre tus brazos“ . . . u. s. w.) da sist der Darstellung eines Shakespeare's würdig. Nun bricht aber der Unsinn herein. Eine Magd verkleidet sich als Estefania und unterhält sich mit ihrem Liebhaber, während Don Castro sie in einem Versteck belauscht. Don Castro, der an dem Verrat seiner Ehre keinen Zweifel mehr hegt, will Rache: er stürzt wie ein wildes Tier ins Gemach Estefanias und ermordet das arme, unschuldige Geschöpf, das als Opfer einer unglückseligen Verkleidung fällt.

[1]) Vgl. J. Minor, Grillparzer als Lustspieldichter und „Weh' dem, der lügt“ im III. Band des Grillparzer-Jahrbuch S. 43 ff.

sichten und birgt überall einen Stachel in sich; sein Lachen hat etwas gezwungenes; Spott und Ironie mischen sich zu häufig auch in seine scheinbar gutmütigsten Äufserungen. Zur Komödie genügt die Schärfe, das Epigrammatische der Darstellung und des Ausdruckes nicht. Gesunde, frische Laune, Heiterkeit des Gemüts sind dem Lustspieldichter unentbehrlich. Grillparzer war nicht heiter; er hat immer zu der Klasse der Unzufriedenen gehört. Er war zur Tragödie geboren, weil er selbst eine tragische Natur war. Und doch ist aus Grillparzers Feder ein sorgfältig bearbeitetes Lustspiel geflossen, das von einigen zu sehr herabgewürdigt, von anderen zu hoch gepriesen wurde [1]). Ist aber Grillparzers „Weh' dem, der lügt" ein reines Lustspiel, d. h. ein komisches Stück vom Anfang bis zu Ende? Ist es dem Dichter nicht zu sehr ernst mit der Entfaltung seiner Thesis? Und ist mit diesem Ernst der Hauptheld des Stückes selbst nicht zu schwer belastet, da ihm der kecke, dreiste Humor, mit dem er anfänglich auftritt, im Verlaufe der Handlung immer mehr und mehr schwindet und schliefslich vollkommen verloren gegangen zu sein scheint? Ist es denn nicht am ergiebigsten, die tragische Anlage der Muse Grillparzers gerade an diesem seinem Lustspiel zu studieren? Dafs ihm das Lustspiel, mehr oder weniger, ein Zwang war, mag der Dichter selbst empfunden haben; denn was er noch nach „Weh' dem,

---

[1]) „Das beste deutsche Lustspiel in Versen „nennt es Max Koch in einem gehaltvollen, schönen Vortrag: Franz Grillparzer. Eine Charakteristik. Frankf. a. M. 1891. Schriften des freien Deutschen Hochstiftes. S. 33.

der lügt“ Poetisches hervorbrachte, mit Ausnahme der scharf gewürzten Epigramme, trägt kein komisches Gepräge mehr. „Weh' dem, der lügt“ brachte Grillparzer kein Glück. Das Stück mifsfiel, weil mifsverstanden. Der gekränkte Dichter behielt, was er noch fernerhin schuf, verschlossen in seinem Pult.

Wie die Spanier in unzähligen Comedias, hat auch Grillparzer einen Spruch an die Spitze seines Lustspiels gesetzt und denselben gleichsam als eine zu lösende Thesis behandelt. Grillparzer aber blieb seiner vorgenommenen Aufgabe getreu und verlor sie in dem ganzen Verlauf der Handlung nicht aus den Augen, während die Spanier in der Verfolgung eines Grundgedankens und im Aufbau ihrer Stücke viel weniger logisch und konsequent verfahren.

Die Frucht des intimen Verkehrs mit dem geliebten Spanier zeigt sich in „Weh' dem, der lügt“ deutlich darin, dafs wir bunte, belebte Handlung da finden, wo man sonst eine Erzählung, etwa nach Art des „armen Spielmanns“, natürlich mit anderem Ideengange, hätte erwarten sollen. Und dazu verstand es Grillparzer, die dramatisch entwickelten Begebnisse in knappen Zeitumrissen zu halten; er beobachtete, so streng wie nur möglich, die Einheit der Zeit[1]). Lope de Vega hätte in etlichen Tagen und Jahren die Handlung eines Stoffes, wie „Weh' dem, der lügt“, sich vollbringen lassen. Er hätte den Leon nicht in einem einzigen Tage den Attalus aus seiner Gefangen-

[1]) Über Grillparzers strenge Beobachtung der Zeiteinheit, vgl. ein spezielles Kapitel bei Ad. Lichtenheld, Grillparzer-Studien. Wien 1891. S. 7 ff.

schaft befreien lassen, wie es im Stücke Grillparzers geschieht.

Anregung zur Dichtung eines Lustspieles erhielt Grillparzer namentlich durch seine Lektüre und sein Studium der Spanier. Er hatte vor der Arbeit an „Weh' dem, der lügt" mehr spanische Dramen gelesen als mancher Kritiker, der sich vornimmt, ein dickbändiges Werk über das Theater der Spanier zu schreiben. Sollten nicht Reminiscenzen aus der Dichtung seiner Lieblinge gerade in ein Stück geflossen sein, wo er sich am meisten mit ihnen berührte? Vielleicht hat Grillparzer in „Weh' dem, der lügt" zeigen wollen, in welcher Weise ein deutscher Dichter komische Situationen und komische Charaktere, wie sie der Spanier für gewöhnlich ersann, eigenartig behandeln sollte.

Der Grundstoff seines Dramas war Grillparzer durch eine Erzählung Gregors von Tours geboten, die auch Augustin Thierry in seinen „Lettres sur l'histoire de France" behandelt hatte. Wir wissen, wie der Dichter seiner Quelle treu gefolgt ist. Beinahe alle im Lustspiele vorhandenen Motive sind in der Erzählung bereits angegeben. Der Dichter brauchte das Erzählte nur dramatisch umzukleiden, neue Charaktere hinzuzufügen, die Grundidee deutlicher und schärfer hervortreten zu lassen. Er brauchte sich nicht erst an die Schelmenromane der Spanier, an das „Leben und Thaten des Estevanillo Gonzales" z. B. zu erinnern, wo die Geschichte eines jungen Spitzbuben erzählt wird, der einem König Küchendienste leistet und in der Nacht mit köstlicher List entläuft; eine Episode, welche im „Gil Blas" Lesage's (IV. Buch,

10. Cap.) nach der spanischen Quelle wieder erzählt wird. Eher möchten in Grillparzers „Weh' dem, der lügt“ Erinnerungen an eine Scene aus Lope's de Vega „El gran Duque de Moscovia“ mit untergelaufen sein, wo (am Schlusse des zweiten Aktes) Demetrius, nach langen Irrfahrten, nachdem er sich bereits als Mönch und als Schnitter herumgetrieben, beim Conde Palatino als Küchenjunge dient und die Liebe Margueritas, der Tochter des Grafen, erwirbt. Den kecken, burschikosen Ton Leons hat Demetrius freilich nicht. Der Held Lope's spielt eine resignierte Rolle und fügt sich in sein Unglück. Er beherrscht nicht und tyrannisiert nicht den Grafen, wie der Held Grillparzers. Leon ist Herrscher in der Küche und so halb auch Herr des Hauses. Demetrius hat nur niedrige Dienste zu verrichten. Hat er Kapaunen und Rebhühner gebraten, so mufs er noch die Teller rein machen. Er leistet das in Gemeinschaft seines Begleiters Rufin. Er treibt keinen Spafs; nur einmal erlaubt er sich, dem Maestresala zu erklären, was Kanel und Zucker seien. Mit Marguerita spricht er anfangs zweideutig, und diese weifs nicht, ob sie ihn für einen Narren oder für einen ernsthaften Mann halten, ob sie bei ihm bleiben oder ihn verlassen soll. Sie lacht wohl über seine Liebeserklärung, erwidert sie aber, und im weiteren Verlauf des Stückes, nachdem Demetrius seine Krone wieder erlangt, wird sie seine Frau. Von einem Liebesverhältnis zwischen dem Küchenjungen Leon und der Tochter Kattwalds ist in Grillparzers Erzählung nicht die Rede. Es lag Grillparzer nahe, in dem sonst handlungsarmen Stücke auch der Liebe Platz einzuräumen. Als kluger Dra-

matiker gesellte der Dichter dem unternehmungslustigen Leon die köstliche, nicht minder unternehmungslustige und entschlossene Edrita bei und verknüpfte seine beiden Helden mit einem Liebesband, das wir im Interesse des Stückes noch enger und fester gewünscht hätten.

Leons Späfse, welche seine Verstandes- und Gemütsüberlegenheit seinem Herrn gegenüber zeigen, erinnern an diejenigen der Graciosos in den spanischen Comedias. Die gleiche Keckheit, der gleiche Übermut, die gleiche Schlagfertigkeit der Rede. Aber der Humor Leons ist anderer Art als der Humor der gewöhnlichen spanischen Spafsmacher. Dafs er auf die Dauer nicht vorhält, das merkt man gleich. Leon ist eben im Stücke Hauptheld und Gracioso zugleich. Er ist ein tausendfach komplizierterer Charakter als der unbesorgte, scherzende Narr der spanischen Comedia, der fast immer die Karrikatur seines Herrn repräsentiert. Er hat eine schwere Aufgabe zu erfüllen, mit schweren Hindernissen zu kämpfen. Er mufs zugleich Verwegenheit und Vorsicht brauchen, mufs sich bei jeder Unternehmung, auf Schritt und Tritt die Mahnungsworte des Bischofs wiederholen: „Weh' dem, der lügt". Er hat Grund, seine Tollheit und Heiterkeit zu vergessen und immer ernsthafter, bedächtiger, ja gar trübe und melancholisch zu werden. Es steckt in diesem Leon etwas vom Dichter selbst, dem freilich gegenüber den schweren Bürden des Lebens der Scherz, die Heiterkeit, die gutmütige wienerische Laune allzu schnell vergingen.

Galomir, den die ihm bestimmte Gattin Edrita nur den „dummen Galomir" nennt, ist ein einfältiger,

unschuldiger Naturmensch, der blofs instinktmäfsig handelt, dem auch keine Spur der Gabe des Überlegens verliehen ist. Ungefähr so zeichnete Lope die Eingeborenen des Barbarenlandes, die von den Kulturmenschen anderer Staaten überrascht wurden und mit den letztern in scharfem Konstraste stehen sollten. Blofs nach tierischem Triebe, wie Galomir, handeln die Wilden in Lope's „Los Guanches de Tenerife“, so auch Giroso und Mileno in den „Batuecas del duque de Alba“, so Dulcan, Tacuan und die anderen Indianer in „El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón“. Mit einem bischen mehr Plumpheit, Schwerfälligkeit und angeborener Dummheit hat Grillparzer seinen Galomir ausgestattet. Eigentlich blödsinnig sollte Galomir nicht sein, hat der Dichter selbst bemerkt, sondern blofs tierisch. Er ist ein unschädlicher Tölpel, dem sich der Mund selten aufschliefst und nur, um stofsweise zusammenhangslose, meist einsilbige Worte zu sprechen. Seine Rede ist so gescheidt und schön, wie das Geschrei der Tiere. Grillparzer wollte eine Figur, eine Naturgestalt ohne Begriffe und Gedanken zeichnen, wie er sie in vielen Comedias seines Lieblings entworfen fand, und das ist ihm völlig gelungen.

Am meisten aber mit Lope berührt sich Grillparzer in „Weh' dem, der lügt“ wohl in der Zeichnung der Edrita. Rasch, nur zu rasch, verliebt, rasch entschlossen im Denken und im Handeln, klug und listig, oft klüger und listiger als Leon selbst, das einmal gefafste Ziel, koste es was es wolle, mutig verfolgend, ein kräftiges, gesundes Wesen, ohne eine Spur von Weichlichkeit und Sentimentalität, schnell bereit,

den unzureichenden Erfindungen Leons neue, eigene hinzuzufügen und ebenso bereit, für alle Bedenken des Geliebten Ermunterung zu finden, so hat der Dichter Leons Geliebte entworfen. Ohne die Stütze eines solches Weibes wäre das schwierige, gefahrvolle Unternehmen des Küchenjungen vielleicht gescheitert.

Wie Edrita die Flucht vorbereitet, wie sie selbst mit Leon und Attalus durch Wald und Feld flieht, möchte man ihr Männerhosen, gleich denen der Heldinnen Lope's wünschen, damit sie ungehinderter und rascher zu ihrem Ziele gelange. Mir will es scheinen, dafs Grillparzer in der Zeichnung der Edrita die Figur der Estela in Lope's de Vega „Despertar á quien duerme" vorschwebte. Auch Estela hat sich die Pflicht auferlegt, der Flucht ihres Geliebten zum Gelingen zu verhelfen. Sie liebt Rugero, den der Graf Anselmo, ihr Vater, gefangen hält. Rugero ist anfangs eine ebenso passive, unthätige, schläfrige Natur, wie der vom müfsigen Adel stammende Attalus im Stücke Grillparzers. Estela mufs seinen Geist aufrütteln, ihn vom Schlafe wecken. Sie allein ist und vollbringt, was bei Grillparzer Leon und Edrita zusammen sind und vollbringen. Der Vater preist ihr die Eigenschaften des Gefangenen an (Anfang des zweiten Aktes)[1]), wie Kattwar der Tochter die Kochkünste des jüngst erworbenen Leon preist: „Ein Künstler, Kind, ein grofser Mann." Das unvorsichtige Lob Anselms giebt der Liebe Estelas einen Sporn. Sie

---

[1]) Pues no ay en España un hombre,
Tan galan y gentil hombre
Ni de tal despejo y brio;

ist jetzt entschlossen, den Geliebten aus dem Gefängnisse zu befreien, mögen sich auch Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten türmen. Ein erster Versuch der Befreiung schlägt fehl. Der Graf hat Sägen und Feilen entdeckt und sie aus den Händen der Bauern, welche im Dienste Estelas standen, genommen. Er will Rugero vergiften. Estela hat aber schlau und zeitig genug die Flucht mit dem Geliebten verabredet. Das mutige Weib, in Männertracht, rettet Rugero und bringt ihn, noch mit Ketten belastet, in den Wald in Sicherheit. In „Despertar á quien duerme“ spielt aber die Liebe eine viel gröfsere Rolle als in „Weh' dem, der lügt“. Wäre Edritas Neigung zu Leon eine innigere, leidenschaftlichere gewesen, würde Edrita, was sie vollbringt, aus gröfserem Liebesdrange thun, wäre sie durch Liebeskummer mehr geplagt worden, so hätte das Stück Grillparzers gewifs an dramatischer Wirkung, an Natürlichkeit, Wahrheit und Leben gewonnen.

Ob andere Erinnerungen aus Lope's Comedias sich Grillparzer bei der Auffassung seines Lustspieles geboten haben, ist schwer zu sagen. Grillparzer pflegte, was er in der Dichtung seines Spaniers fand, ganz umzugestalten. Er wufste die Gedanken Lope's mit den seinigen so zu verschmelzen, dafs auch der geübteste Kritiker über ihren Ursprung im Zweifel bleiben mufs. Man vergesse auch hier wiederum nicht, wie die Kunst des Österreichers in der Zeichnung der Charaktere eine abweichende Richtung von der des Spaniers einschlägt. Wenn Grillparzer behauptet hat: Lope de Vega sei ein „vortrefflicher Charaktermaler“ (1842. XIII, 12), so ist das nur bis zu einem gewissen

Grade richtig. Alle Charaktere traten bei Lope gleich fix und fertig ausgestattet aus seiner Phantasie hervor. Er brauchte sie nur handeln zu lassen. Die kleinen Züge in der Charakteristik ergaben sich von selbst. Er schuf unzweifelhaft natürlichere, wahrere Charaktere als Calderon, blieb aber in ihrer Vertiefung hinter einem Moreto und Alarcon zurück. Grillparzer dagegen hat im Laufe der Zeit seine Charakteristik immer mehr und mehr vervollkommnet und vertieft. Er hatte der Pinselstriche nie genug, malte und übermalte sorglichst die geringfügigsten Züge im Charakter seiner Helden, vielleicht mit zu grofser Peinlichkeit. Sein Kaiser Rudolf im „Bruderzwist" leidet, meiner Meinung nach, an solcher Übermalung. Grillparzers Virtuosität in der Charakteristik erinnert eher an die Kunst Molière's als an diejenige Lope's de Vega. Auch ist das Stück „Weh' dem, der lügt", wie bereits hervorgehoben, nicht, wie so viele Dramen Lope's eine bunte Folge von abenteuerlichen Ereignissen. Es ist vom Anfang bis zum Ende ganz konsequent gehalten. Kein loses Gefüge, keine lockere Komposition, sondern ein einziges zusammenhängendes Ganzes. Keine zersplitterte, sondern eine konzentrierte, einheitliche Handlung. Der Dichter hat seinen Gegenstand vertieft und ihn liebevoll nach allen Seiten erschöpfend behandelt. In dem Stücke, wo Grillparzer sich am meisten mit Lope de Vega berührt, in einem Lustspiele, ist es am schönsten nachzuweisen, wie trotz mancher Verwandtschaft im dichterischen Schaffen beide Dichter, der Österreicher und der Spanier, in der Welt- und Lebensauffassung sowohl wie auch in der Auffassung und Darstellung der Kunst, doch wieder so ganz ver-

schiedene Wege gehen, beide, wie alle wahrhaft grofsen Dichter, den Geist ihres Volkes und ihrer Zeit getreu wiedergeben.

* * *

Bamba, ein biederer, auf seinen Stand stolzer Bauer, ein ganzer Mensch, so echt nach dem Herzen Lope's de Vega, lebt ruhig und friedlich mit seinem Weibe Sancha. Er hat ein eigenes Haus, wo er seine Tage kummerlos zubringt, und das ist ihm seine ganze Welt. Kein Wunsch plagt ihn. Er trägt kein Verlangen nach Reichtümern. Den herrlichen Palästen der Könige zieht er sein, bereits vom Verfall bedrohtes Nest vor. Auf einmal, so hatte es Gott gewollt, wird er aus seinem ruhigen, einsamen Leben herausgerissen, mitten hinein in die Welt und hoch über die gewöhnlichen Menschen gestellt. Er war eben im Begriffe, eine Last Holz für eine Witwe zu fällen, da fällt vom Himmel herunter auf sein Haupt erst ein Kranz, dann ein zweiter, dann zwei weitere Kränze nebeneinander, dann erscheint in der Luft schwebend, ein Arm mit einer goldenen Krone, und eine Stimme läfst sich vernehmen. Bamba kniet und bittet, man solle ihn mit der Krone verschonen. Bald darauf wird ihm seine Ernennung zum Alcalden gemeldet. Er nimmt die Würde an, weil gezwungen. Es folgen neue bedeutungsvolle Wundererscheinungen. Fünf Fürsten harren auf die Krone Spaniens; Gott aber wählt nach seinem Willen, und seine Wahl teilt ein Engel dem Papste mit. Keiner von den Fürsten soll König sein. Man hole den Bauer Bamba,

den man am Pfluge treffen wird mit zwei Ochsen, einem roten und einem weifsen; ihm gebe man die Herrscherkrone. Bamba wird bei seiner Arbeit überrascht. Er singt just ein Lob des Landlebens, er preist sich überglücklich, „fern vom Getümmel der Welt zu leben"; mögen die Könige ihre mächtigen Reiche behalten, „mit meinen zwei Ochsen fühle ich mich glücklicher, als wenn ich Herr des spanischen Reiches wäre". Da kommen die Goten, welche in ihm den für sie bestimmten Herrscher erkennen, und huldigen ihm als ihrem König. Bamba ist es zu Mute, als ob er träume. Ein neues Wunder überzeugt ihn jedoch, dafs Gott es so gewollt. Da fügt er sich denn in das schwere Königsamt, obwohl er sich selbst und anderen gesteht, dafs er nicht zum König tauge. Er vermacht nun seine Habe, sein Haus, seinen Garten, seinen Esel, seine Ochsen den nächsten Nachbarn und macht sich auf den Weg zum Throne. Und nun beginnen die Sorgen, endlose Sorgen und Qualen. Jede Ruhe ist hin und für immer verloren. Bamba aber zeigt sich der Krone würdig. Er schlägt sich tapfer, besiegt seine Feinde, urteilt und richtet so weise wie Salomo. Er bleibt, trotz der sein Haupt bedrückenden Krone, ein schlichter und ganzer Kerl, wie er es als einfacher Bauer war. Sein Reich ist kurz, denn bald hat Gott ihn zu sich rufen wollen. Ein Engel verkündigt ihm den bevorstehenden Tod. Nachdem seine Geschäfte geregelt, fällt Bamba durch Ervicio, den Gott als Nachfolger im Königtum bestimmt hatte.

Ein Mann des Pfluges wie der Held in Lope's de Vega „Vida y muerte del Rey Bamba" ist auch

Primislaus. Wie Bamba, gelangt auch er vom Pfluge zum Throne. Wie Bamba fühlt sich Primislaus in seinem Bauernhofe so frei und wohl wie ein König. Wie Bamba lebt er einsam, sein Brot, auf der Pflugschar ruhend, mit den Händen brechend, gesund und unverdorben, ein Mann aus einem Gusse, „der Kopf, das Herz, so wie der Tisch von Eisen“. Im Selbstgefühle ragt aber Primislaus einige Spannen über Bamba hinaus und erinnert ganz und gar an einen andern felsenfesten Ackersmann Lope's de Vega, an Don Juan im „Villano en su rincon“. Don Juan hatte dem König selbst klar und deutlich gesagt: er lebe als Herr in seinem Winkel wie ein König und schlafe und esse besser noch als ein König[1]). Primislaus drückt das Wohlgefühl seiner Herrschaft nicht viel anders aus: „In meiner Hütte ifst und schläft sich's wohl“ — „Ich fühle mich als Herr in meinem Haus“ — „Ist doch der Pflüger . . . den Höchsten gleich“. Ein solcher Mensch dient niemandem, nur sich selbst. Er spricht zu Libussa, zur Königin, wie Don Juan zum König, als Gleicher zu der Gleichen. Etwas vom spanischen Ehrgeiz lebt auch in ihm, vom Stolze, der, wie Libussa sagte: „in eigner Gröfse sucht — den Mafsstab, nicht in fremder Niedrigkeit“. Don Juan bleibt Bauer, und alle Gröfsen und Herrlichkeiten dieser Welt würden ihn nicht einen Schritt aus seinem Winkel herauslocken. Bamba, der nie höher gestrebt als nach Frieden in seinem beschei-

---

[1]) Yo tengo en este rincon
No sé que de Rey tambien;
Más duermo y como más bien.

denen Hause, der das stille Landleben als das höchste aller menschlichen Güter pries, läfst sich nur widerwillig zum König erwählen. „Nur, weil gezwungen, nehme ich die Krone an — eine so schwere Last hat keinen Wert für mich.“ Wohl erfüllt er seine Pflichten als Herrscher, seine Wünsche jedoch kehren immer und immer zu seinem verlassenen Landgut zurück. Mitten in den Staatsgeschäften überfällt ihn die Sorge für seine geliebten Ochsen. Eher als eine Königsseele hat er eine Bauernseele. — Wie verschieden hiervon ist wieder Primislaus! Er ist zum Herrscher geboren und hat alle Eigenschaften des Herrschers. Es liegt so viel Ebenmafs, so viel Klugheit und Selbstvertrauen, so viel Entschlossenheit, Edelmut und Gröfse in all seinem Thun und Denken, dafs wir ihm gerne eine Königskrone aufs Haupt gesetzt sehen. Es wäre schade um ihn und schade um das Land der Böhmen, wenn ihn Libussa nicht seiner Zurückgezogenheit entrissen hätte. Primislaus ist ein Pflüger; seine Ahnen aber waren im Lande reich begütert und glänzten „licht und hehr“. Nicht niedern Stamms ist er, sondern „ein Enkelsohn von Helden“; obgleich Bauer, „tiene sangre de rey“, würde ein Spanier sagen. Nach gethaner Arbeit hebt Primislaus stets seinen Blick nach oben:

Nun, wackrer Pflügersmann, es steht dir wohl,
Aus deinem schlichten Thun den Blick zu heben
Nach dieses Lebens Höhn, vom Thal zum Gipfel.

Lope's Bauern sind trocken und wortkarg; eine schöne Rede würde ihnen schlecht anstehen; auch braucht ihr resolutes Wesen nicht der Worte. Sie sind von Natur weise und klug, so dafs sie in

unseren Gerichtsverhandlungen als gewissenhafte Geschworene vortrefflich zu brauchen sein würden. König Bamba ist so wenig wie Primislaus in Verlegenheit in Sachen des Rechtes. Der Leser mag sich auch an die meisterhaft gezeichnete Figur des Crespo in Calderons „Alcalde de Zalamea“ erinnern, welche ohne Lope's vorgezeichneten Bauer gewifs nicht entworfen worden wäre. Die hohe Weisheit des Primislaus giebt sich im Schwunge und im Flufs der Rede kund. Man erkennt in ihm kaum den auf dem Felde gewachsenen Mann, so gewandt sind seine Ausdrücke, so tiefsinnig seine Gedanken, so geschickt versteht er Sentenzen an Sentenzen zu reihen. Sogar auf das rätselhafte, symbolische Sprechen versteht sich Primislaus meisterhaft. Libussa mufs ihm einmal seiner „Reden Doppelsinn“ vorwerfen. Seine Aufgabe ist schwer, da er sich der Liebe einer so weisen Königin wie Libussa wert zeigen mufs; allein durch Klugheit, Weisheit und Beharrlichkeit gelangt er ans Ziel.

Grillparzer, welcher sich schon 1819 mit dem vier Jahre vorher von Klemens Brentano in der „Gründung Prags“ dramatisierten Stoffe der „Libussa“ trug, aber erst in den 40er Jahren das Stück der Hauptsache nach niederschrieb und 1847 vollendete, konnte wohl Anregung zu seinem Drama erhalten haben von Lope's „El Rey Bamba“, welches bei einigen österreichischen Litteraten und Dichtern stets in hohem Ansehen stand, seitdem es Michael Enk als erstes Stück in seinen Studien über Lope (1839) analysierte, und Baron Münch von Bellinghausen sich mit einer Bearbeitung desselben für das deutsche Theater um dieselbe Zeit und noch später mehrfach

beschäftigte. Doch haben König Bamba und „Libussa“ nur wenige Züge gemein. Vielleicht entfernt sich kein Drama des Österreichers von der Lope'schen Schaffensweise, ja von der gewöhnlichen Schaffensweise Grillparzers selbst so sehr wie eben die „Libussa“. Von Anfang bis zum Ende waltet eine Symbolik, welche alle Charaktere, auch die untergeordneten ergreift. Wahrheit soll geredet werden, aber, wie Libussa sagt: „Wahrheit, nur verhüllt — Im Gleichnis und im selbstgeschaffenen Bild“. Daher ein Erwägen und ein Messen der Worte, um sie dem verborgenen Gedanken entsprechend zu machen, ein unaufhörliches Stellen und Auflösen von Rätseln, die Sätze der Erfahrung verschwenderisch ausgestreut, wobei man oft an Goethe gemahnt wird, mehr Beschauung und Überlegung als Handlung, mehr Idee als Gefühl, mehr geheimnisvolles, mystisches als reelles, fafsbares Leben. Wir sehen Primislaus, Libussa, alle dramatischen Gestalten nicht beim hellen Licht der Sonne; sie treten nur in dämmerndem Lichte vor, wie vom Nebel umgeben. Primislaus hat Grund zu fragen: „Bin ich im Land der Märchen und der Wunder?“ So lang das Stück dauert, stellen wir uns selbst diese Frage. Der Dichter hat gegen seine Gewohnheit, ja gegen seine dichterischen Anlagen, ein symbolisches Drama schaffen wollen. Er hat einmal die Kunst seines Lieblings bei Seite gelassen. Zu einem Charakter wie dem Libussa's findet sich nichts Entsprechendes in der ganzen Dramatik Lope's de Vega, eher wird man an Calderons Frauengestalten, an Semiramis, die Tochter der Luft, etwa, aber auch nur sehr entfernt erinnert.

Unglücklicherweise suchte Grillparzer einen Haupthebel der Handlung in der Lösung eines Rätsels. welches Libussa den ihr zur Last gewordenen Bewerbern stellt und welches nur Primislaus' Klugheit und Weisheit lösen kann. Hätte Grillparzer ein anderes, natürlicheres Mittel ersonnen, um Libussa und Primislaus durch Liebespfand näher zu bringen, so hätte das Stück viel von dem vom Dichter selbst so oft getadelten Begriffsmäfsigen verloren und mehr an dramatischer Wirkung gewonnen. Von Sauer (I. S. LXXXII) wurde schon hervorgehoben, wie Grillparzer die Idee zum Rätsel aus Lope's „La Quinta de Florencia" entnahm. Bei Lope ist es aber bei der Stellung von Laura's Rätsel nur auf komische Wirkung abgesehen; Grillparzer hat das Spiel ernst gefafst, seinem schwer lösbaren Rätsel eine tiefe Bedeutung beigelegt. In Lope's Stück ist die Scene zwischen Laura und den Bauern ein heiterer Scherz, ein launenhafter Einfall, der nichts zu bedeuten hat. Laura will nur die in sie vernarrten Bauern foppen und fordert von ihnen alberne, unmögliche Dinge. Grillparzer meint in seiner Besprechung der „Quinta de Florencia" (XIII, 70), der Scherz sei wohl zu weit getrieben. Von Libussa's Rätsel wird man behaupten, es sei ein zu ernst gemeinter Scherz, welcher zu tief in die Handlung des Stückes eingreift. — Laura hat drei Bewerber: Belardo, Roselo und Doristo, ähnlich wie Libussa die drei Wladiken, den weisen Lapak, den starken Biwoy, den mächtigen Domaslao. Das sorgenlose und lieblose Landmädchen vertreibt die Liebhaber, indem sie jedem von ihnen ein Papier giebt, auf dem unerfüll-

bare Wünsche aufgezeichnet sind[1]). Die Bauern lassen sich von einem Schriftkundigen ihre Zettel vorlesen. Es wird verlangt, sie sollen herbeischaffen: „— una libra de viento de la nave en que robó Paris á Elena — De un angel plumas — De la Luna el arrebol — cuatro cozes, no más, de los cavallos del Sol — de influxos de estrellas, seys celemines no más — . . .“ und noch eine Reihe anderer ebenso sinnloser Dummheiten. Libussa verlangt von den Wladiken die bekannte Teilung und Nichtteilung der Kette. Ihr Rätsel ist edlerer Gattung als Laura's Späſse. Wie die Bauern an die Entzifferung der Zettel gehen, so beraten die Wladiken untereinander über Libussa's Spruch. Diesen wie jenen leuchtet der Spott bald ein. Sie wurden zum Narren gehalten. Das Verlangte sei Unsinn, Widerspruch, „ja die Unmöglichkeit, geknüpft in Reimwerk“, sagt Biwoy. Roselo und seine Genossen kümmern sich um das Abenteuer wenig weiter. Biwoy und seine Gefährten wollen losen. Primislaus soll Schiedsmann sein u. s. w. Die Geschichte der Kette hat erst nach Abschluſs des vierten Aktes ein Ende.

Es war nicht das erste Mal, daſs Grillparzer ein leicht hingeworfenes komisches Motiv Lope's de Vega wieder aufnahm und dasselbe für seinen Zweck förmlich umgestaltete, ihm meistens eine ernste, tragische Seite abgewinnend.

---

[1]) Quien destos papeles tres
Lo que dizen me traxere,
Esse gozará después
Lo que de Laura quisiere.

Libussa hat Gott gleichsam als seine Priesterin auf Erden geschaffen. Sie gehört, wie Sappho, einer höheren Sphäre der Menschheit, ja kaum der Menschheit an. Sobald sie an irdisches Leben gekettet, dem rein Hohen, dem rein Edlen entsagt, sinkt sie dahin. Sie hat Primislaus an ihrer Seite. Dieser handelt als thatkräftiger Mensch und gründet eine Stadt. Sie, Libussa, soll der Weihungsfeier vorstehen. Sie weigert sich anfangs, dann aber rafft sie sich auf. „Den alten Geist, des Schauens edle Gabe“, glaubt sie wieder erlangt zu haben. Sie geht als Priesterin zur Feier. Aber kaum wird ihr noch Zeit gegönnt, das um sie versammelte Volk mit mächtiger, symbolischer Rede in erhabene Stimmung zu bringen, da bricht sie zusammen. Die Sinne schwinden, der Geist vergeht, die hohe Flamme ist gelöscht; sie stirbt. Der Dichter blieb seiner tragischen Anschauung des Lebens auch in der „Libussa“ getreu:

Das Edle schwindet von der weiten Erde,
Das Hohe sieht vom Niedern sich verdrängt.

Leichteren Herzens und froheren Mutes, unbekümmert um den Untergang all des Guten, Edlen und Hohen ist Lope, der Lieblingsdichter Grillparzers, durch die dornenvollen Pfade des Lebens gegangen [1]).

* * *

[1]) Eine Besprechung des „Bruderzwist in Habsburg“ würde das vom Einflufs der dramatischen Technik Lope's de Vega auf Grillparzer Gesagte nur zu wiederholen haben. Auch ist es mir bis jetzt nicht gelungen, aus dem unermefslich reichen Schatze der Comedias Lope's irgend eine sichere Quelle für den „Bruderzwist“ ausfindig zu machen. Höchstens könnte die in das

Das 1824 niedergeschriebene Bekenntnis Grillparzers über die „Jüdin von Toledo", welches in der 4. Ausgabe XIII, 45 f. zu lesen ist, gehört, wie Sauer nachträglich in der vor kurzem zum Abschlufs gelangten 5. Ausgabe der Werke Grillparzers gebessert hat, nicht unter die „Studien zum spanischen Theater", sondern unter die Pläne und Entwürfe (vgl. 5. Ausgabe IX, 220: Plan zur „Jüdin von Toledo" [1]). Um das Jahr 1824, wie wir bereits wissen, fing Grillparzer an, sich ernsthaft mit Lope's Dramatik zu beschäftigen. Es ist möglich, und mir ist es beinahe zur Sicherheit geworden, dafs Grillparzer bei der Lektüre von Lope's „Las paces de los Reyes y Judía de Toledo", das Stück, wie er oft zu thun pflegte, so mit eigenen Gedanken vermischte, dafs er danach den Plan einer eigenen Tragödie über den gleichen Stoff schon damals fertig durchdachte. Die Hauptlinien sind in dieser ersten Skizze schon mit fester, sicherer Hand gezeichnet. „Alfonso ..... ein im guten Sinne des Wortes wohl erzogener Prinz; ohne die Liebe eigentlich je zu kennen. .... Was

---

Stück tief eingreifende Episode der Ausschweifungen und der Bestrafung Don Cesars und das Einschreiten Kaiser Rudolfs gegen den eigenen Sohn, den er selbst richtet, an Lope's „El mejor alcalde el Rey" erinnern, wo der König schliefslich das Gericht und die Bestrafung des Wüstlings selbst übernimmt.

[1]) Vgl. auch E. Reich im Feuilleton der „Deutschen Zeitung", Wien 1889 (Nr. 6374), 27. September. „Zur Entstehungsgeschichte der Jüdin von Toledo Grillparzers". Ich kann aber nicht in der ganzen Auseinandersetzung und in allen Datenangaben mit Reich übereinstimmen, vor allem nicht in der Behauptung: der erste Entwurf sei ganz selbständig, ohne Anlehnung an Lope's de Vega Stück geschrieben.

er thut, ist kräftig, denn er hat noch nie die Erfahrung einer demütigenden Unzulänglichkeit gemacht; was er spricht ist Weisheit, aber erlernte Bücherweisheit; die Welt hat ihn noch nicht in ihre strenge Lehre genommen. Alles ist gut; da erscheint jene Jüdin, und ein Etwas wird in ihm rege, von dessen Dasein er bis jetzt noch keine Ahnung gehabt: Die Wollust." Auch die Art, wie der König mit der Jüdin zuerst bekannt wird — nicht wie bei Lope, wo Alfonso sie im Bade belauscht —, ist bereits mit allen Nebenumständen aufgezeichnet: „In seinem Garten spazieren gehend, an der Seite seiner Gattin, von Grofsen und Volk umgeben, Worte der Güte und Weisheit ausspendend, fällt, von Gartenknechten verfolgt, die das Volk der Ungläubigen abzuhalten Befehl haben, fällt die schöne Jüdin zu des Königs Füfsen; ihre Arme umfassen seine Füfse, ihr üppiger Busen wogt, an seine Kniee geprefst, und — der Schlag ist geschehen. Das Bild dieser schwellenden Formen, dieser wogenden Kugeln (unter diesem Bilde sind sie seinen Sinnen gegenwärtig) [1]) verläfst ihn nicht mehr. Ungeheure Regung in seinem Innern. Alles, was er ist und war, lehnt sich auf gegen das neue überwältigende Gefühl." — Diesem Entwurfe entsprechen die ersten zwei Akte des Dramas Grillparzers vollkommen. Überlegt man ferner, dafs die erste Scene in Trochäen [2]) oder einem Versmafs, das Grillparzer in den Jugendjahren

[1]) „Und wie das wogt und wallt und glüht und prangt", ruft der König einmal in Grillparzers Drama (II. Aufzug), Rahel betrachtend.

[2]) Vgl. auch in der 5. Ausg. IX, 216—219 „Die zweite Scene des ersten Aufzuges in älterer Fassung."

ganz besonders geläufig war, gedichtet, so wird man nicht fehlgehen, das Jahr 1824 als das Anfangsdatum der „Jüdin von Toledo“ anzunehmen. — Dafs Grillparzer sich den Stoff der Jüdin schon in früheren Jahren (1812—1813), noch bevor er das Spanische kannte, aufgezeichnet hatte, ist bekannt.

Eine Tragödie der Leidenschaft sollte die Jüdin sein; eine Tragödie, in welcher die Wollust, die Sinnlichkeit mächtig eingreifen sollten. Eine Bezauberung durch Sinnenreiz sollte dargestellt werden. Die Erzählung in Prosa des Jacques Cazotte, welche Grillparzer jedenfalls las, lieh dem Dichter noch ein neues Motiv der Bezauberung. Ein gesunder, kräftiger Charakter, ein Mann der strengen Pflicht, der reinsten Sitten, dem die Liebe in den Jugendjahren völlig verschlossen blieb, soll durch die Schönheit und die Reize eines Weibes plötzlich aufser Fassung gebracht und irre geleitet werden. Durch die Gewalt der Umstände, auch kraft eigener moralischer Energie, überwindet er die gefährliche Klippe. Er kehrt zu seiner Pflicht zurück, nachdem er sein Vergehen gesühnt. Das Schwanken zwischen Pflichtgefühl und sinnbethörender Leidenschaft ist das tragische Grundmotiv in Grillparzers Jüdin.

Im Drama Lope's de Vega ist dieser tragische Kampf kaum angedeutet, und das bildet den Hauptunterschied beider Stücke. Lope's Alfonso wird durch die Schönheit der Jüdin wie vom Blitze getroffen, bezaubert, verführt. Er folgt blindlings der neuen Leidenschaft, ohne Reue zu empfinden. Sieben Jahre hindurch geniefst er die Reize Raquels. Er würde die Jüdin noch sieben weitere Jahre mit gleicher

Glut lieben, wenn die verlassene Königin und die Grofsen des Reiches nicht dafür gesorgt hätten, die bethörende Circe aus der Welt zu schaffen. Er würde auch die Mörder seiner Geliebten thatsächlich blutig verfolgt und Rache, fürchterliche Rache geübt, seine Gattin Leonore auf immer verstofsen haben, wenn nicht aus übernatürlichen Regionen ein Engel erschienen wäre, um Frieden zu stiften. /Die Leidenschaft ist bei dem Spanier ein allverzehrendes böses Ding, welches Pflichten ertötet, das Opfer der älteren Neigungen erfordert, Sinne, Seele und Verstand mit gleicher unüberwindlicher Macht gefangen hält. In der Leidenschaft bei dem Deutschen spielt der kategorische Imperativ Kants eine gebietende Rolle. /

In dem Verlauf der Handlung aber ist Grillparzer meist der „Judía de Toledo" ziemlich getreu gefolgt. Was Lope im ersten Akt seines Stückes in Handlung bringt, mufste selbstverständlich im Drama Grillparzers wegfallen oder kurz erzählt werden. Es war einmal eine üble Gewohnheit des originellen Spaniers, seine Helden als Kinder auf der Bühne vorzuführen und sie mit den Thaten des reifen Mannesalters endigen zu lassen. Das Drama sollte nicht einen einzelnen Lebensabschnitt, sondern den ganzen Lebenslauf vor uns enthüllen. Die dramatischen Einheiten waren nach Lope für die Gelehrten geschaffen. Er hielt die Regeln der Poetik während er dichtete, wie er in „Arte nuevo" erzählt, vorsichtig unter Schlofs und Riegel. Nur in sechs Stücken unter Tausenden behauptet er, den vorgeschriebenen Regeln gefolgt zu sein; aber auch diese sechs Stücke sucht man seit Jahrhunderten vergebens.

Dem nun einmal gefafsten tragischen Problem sollten die Charaktere im Drama des Österreichers entsprechen. Der König und die Jüdin haben bei Grillparzer nur einige Hauptzüge mit Lope's Alfonso und Raquel gemein. Das Übernatürliche sollte natürlich, menschlich gemacht werden, und so die Handlung mehr aus einer Folge innerer Konflikte als aus äufserlichen Begebenheiten hervorgehen.

Ob Grillparzer die Dramen anderer spanischer Dichter als Lope, welche den gleichen Stoff behandelt hatten, benutzt habe, ist eine schwer zu lösende Frage[1]). Meine Meinung geht dahin, dafs Grillparzer, ein neugieriger, geübter und gewandter Leser

[1]) M. Landau in seinem Aufsatze „Grillparzers Jüdin von Toledo. Ihre Quellen und älteren Bearbeitungen" in der „Beilage der Allgemeinen Zeitung." 1884 Nr. 298—299, nimmt eine Beeinflussung Grillparzers durch das Stück Diamante's an, was ich bestreiten mufs. Nur im Anfange der Jüdin Grillparzers und Diamante's ist eine gewisse, zufällige Übereinstimmung. Raquel geht, bei Diamante, zum König und bittet um Rücknahme des harten Gesetzes gegen ihre Stammesgenossen. Sie wirft sich zu seinen Füfsen und fleht um Mitleid. Damit fängt das Verhältnis Alfonsos zu Raquel an. Diese Raquel ist ein passives, frostiges Wesen im schreienden Gegensatze zur Jüdin Grillparzers. — Die von Landau (nach Schack, Geschichte des spanischen Dramas II, 453) unvorsichtigerweise citierte: „La hermosura de Raquel", des Luis Velez de Guevara in der „Flor de las Comedias de España de diferentes autores, recopiladas por Francisco de Avila . . . Quinta Parte. Madrid-Alcalá 1615." ist ein Bibelstück und hat mit der Jüdin von Toledo nichts als den Namen Raquel gemein. Die darin handelnden Personen sind: Isac, Rebeca, Esau, Jakob, Raquel, Lavar, Elia, Laura. Das Stück ist in zwei Teile geteilt, welche beide von einer „Loa" und einem „Bayle" eingeleitet werden. (Vgl. 1a parte S. 133 ff. und 2a parte S. 161 ff.)

der Spanier wie kein zweiter deutscher Dichter, in der „Parte 27" der „Comedias de varios" die „Judía de Toledo" des Bautista Diamante (oder des Mirá de Amescua, die Frage ist noch offen)[1]) und anderswo die „Raquel" des García de la Huerta durchgesehen und gleich als des schönen Dramas Lope's de Vega unwürdig und für seine Zwecke untauglich erkannt und verworfen habe. Grillparzers „Jüdin von Toledo" darf nur mit Lope's „Las paces de los Reyes" in Vergleich gezogen werden. Die Hauptanregung kam Grillparzer durch Lope. Lope's Stück diente ihm als Grundlage, oder wenn man es lieber so nennen will, als Vorlage.

Ein einziger Charakter ragt im Stück Lope's de Vega hervor, der des Alfons. Alle andern sind ihm untergeordnet und blofs Mittel zum Zwecke. Der Dichter hat für die Darstellung der „Jugendstreiche" des Königs zu grofsen Raum (einen ganzen Akt) verwendet. Er hat Alfons, der Geschichte gemäfs (Mariana, Historia Lib. XI, Cap. 5) als Knaben thatendurstig, tapfer, ja übermäfsig tapfer, geschildert. Hört Alfonso von Mauren sprechen, so ist sein Schwert gleich aus der Scheide; Blut steigt ihm in die Augen, die Vernichtungswut ergreift ihn. Kaum zum Ritter geschlagen, ruft er aus[2]):

[1]) Barrera in seinem vortrefflichen „Catálogo" S. 124 wiederholt ohne weiteres Ticknors Ansicht. Schäffer in seiner „Geschichte des spanischen Nationaldramas." Leipzig 1890, II, 220, vermutet, dafs Diamante nur ein früheres gleich betiteltes Drama des Mirá de Amescua bearbeitet habe. Falsch ist das darin angegebene Datum 1635 des Dramas Amescua's. Es soll 1605 heifsen.

[2]) Yo os juro, si llego á ser
Hombre, de hazer que essa espada

Ich gelob euch: wenn ein Mann
Ich geworden bin, mit roten
Fluten der gefallnen Toten
Färb' ich dies mein Schwert alsdann
— — — — — — — — — — — —
Dafs für Euch es und für sie
In der Mohren Reihen wüte.

Diese Kampflust behält Alfonso, bis er zum Manne gereift und König geworden. Er hat nun ein Weib, eine Engländerin, die ihm die Gascogne als Mitgift bringt, und die er wie ein Staatsding liebt und behandelt. Das Weib ist ihm eine Geschäftssache. Die kalte, vornehme Leonora konnte ihm nie eine wahre Leidenschaft einflöfsen. Die Stürme der Jugend sind nun für unseren König vorbei; die Mauren regen sich nicht, die Fehden im Lande sind gestillt, kein Anlafs mehr zu Schlacht und Kämpfen. Eine Periode des Müfsigganges ist eingetreten. In eben dieser Periode des Müfsigganges läfst Grillparzer seinen König auftreten. Eine kräftige Natur wird in behaglicher Ruhe leicht durch eine starke Leidenschaft erschüttert und verliert dann ohne weiteres ihr Gleichgewicht. Wenn König Alfonso zu Manrique sagt:

Als Knabe schon den Helm auf schwachem Haupt,
Als Jüngling mit der Lanze hoch zu Rofs,
Das Aug' gekehrt auf eines Gegners Dräu'n,
Blieb mir kein Blick für diese Lebensgüter:
Und was da reizt und lockt, lag fern und fremd.

De roxo color bañada
Se vea resplandecer
— — — — — — — — — — —
Porque por vos, y con ellos
Haga en los Moros estrago.

so erinnert das an die Rede, welche Alfonso bei Lope dem Garcerán unmittelbar vor dem Erblicken Raquels hält[1]:

> Furchtbar ist meine Jugend, Graf, gewesen:
> Verfolgt von den Verwandten, wie auch sonst
> Von Spaniern: mit zehn Jahren schon die Waffen
> Trug ich, eroberte mit meinem Schwert
> Mein Reich, und hülfreich war der Himmel mir.

Grillparzer wollte wie Lope den Mann zeigen, der seine Jugend nicht genossen, der, frühreif, durch Kämpfe abgehärtet wurde und Liebe, wahre Liebe, noch nicht gekannt hat. Wie gefährlich in einem solchen Mann eine noch nicht geahnte Leidenschaft entflammen mufste, sagt uns Garcerán:

> O dafs doch dieser König seine Jugend,
> Der Knabenjahre hast'ges Ungestüm
> In Spiel und Tand, wie Mancher sonst, verlebt!

Lope's Alfonso erblickt die schöne Raquel im Bade und ist gleich sterblich in sie verliebt, will ohne Verzug die Badende fassen. Umsonst macht ihn Garcerán aufmerksam, die Badende sei vom Stamme der Verhafsten, eine Jüdin: umsonst stellt er ihm die treue Liebe Leonora's vor. Alfonso ist wie vom Zauberschlage getroffen. Im Nu sind alle Gedanken an seine Krone dahin. Der geblendete König gehört nicht mehr seinem Staate, seiner Familie, er gehört mit Leib und Seele der Jüdin. Wenn Garcerán mit der Nach-

[1]) Yo passé Conde mocedad terrible;
Perseguido de propios y de Españoles,
Vestí las armas sin tener diez años,
Saqué la espada á luz, cobré mi Reyno
Y el cielo me libró de tantos daños.

richt zurückkommt, er habe Raquel in den Palast geführt und sie sei ihm willig gefolgt, so ruft Alfonso gleich aus: er empfinde mehr Freude, als wenn man ihm die Schlüssel Granadas und Sevillas und den Stuhl von Oran gebracht hätte.

Lange nicht so zündend, berauschend wirkt die Jüdin auf Alfons' Sinne in Grillparzers Drama. Der Dichter hat meisterhaft die Versuchung vorbereitet. Er hat die Leidenschaft in ihren Keimen, im stetigen Wachsen, dann erst in ihrem vollen Ausbruch geschildert. Sein Alfons hat deutsche Nerven und deutschen Verstand. Einen Schlag, einen Liebesschlag hat der König empfangen: dem aber sucht er mit allen Kräften zu widerstehen. Alle Reize der üppigen Jüdin werden nicht hinreichend sein, ihn ganz pflichtvergessen zu machen. Vorsichtig hat Grillparzer Rahel nicht als badende Susanna, sondern als eine von den Christen Verfolgte zuerst vor die Augen des Königs geführt. Im Garten, in Gegenwart der Königin, klammert sich Rahel an Alfons' Füfse und fleht um Beistand und Schutz. Sie versteht sich in Versuchungskünsten vortrefflich. Sie hält den König fest, sie legt die Wange an des Königs Knie. Wenn Lope's Alfonso das leichtsinnige Mädchen in solcher Stellung, so leidenschaftlich hingegeben, vor sich gehabt hätte, er hätte sich gewifs nicht so würdig benommen, wie sich Grillparzers König wirklich beträgt. Das Mädchen wird fortgeführt. Es ist ihr Schutz gewährt. Alfons besinnt sich, neugierig und nur halb entschlossen, ob er die Schöne besuchen soll. „Stünd' ich irgend gegenüber einem Weib zum erstenmal", sagt er, „so wär' ich selbst erschrocken." Er läfst sich vom er-

fahrungsreichen Garcerán, der sich gleich niederzulassen pflegte, wo die Beere lockte, in Liebessachen unterrichten:

Belehre mich ein wenig,
Ich bin ein Neuling in dergleichen Dingen.

Er braucht Zeit, geraume Zeit, bis er von den Sinnen mehr als von der Vernunft beherrscht wird. Und wie er sich gegen die immer wachsende Leidenschaft sträubt; wie er die verführerische Jüdin fortbringen lassen will, damit sie ihn nicht reize; wie er sich den Krieg als Heilmittel wünscht und das Bildnis Rahels, das zauberisch wirkend in seiner Hand brennt, fortschleudert, es aber dann in den Busen steckt und den Weg nach Buen Retiro einschlägt — das ist psychologisch wahr und mit dichterischer Meisterhand dargestellt. — Lope berücksichtigt die Mittelstufen der Leidenschaft nicht. Er läfst seinen Helden sich nicht durch eigne Erwägung züchtigen. Lope's Alfonso giebt sich der Jüdin ganz und blindlings hin; Grillparzers König ist halb bei Rahel und halb bei seinen Herrscherpflichten. Der Held im deutschen Drama ist sich seines Makels wohl bewufst. „Was andern Laune, ist beim Fürsten Schuld," ruft er aus. Bei jedem neuen Fehltritt steigt das Bedürfnis, die Schmach abzuwaschen. Der Held fühlt im spanischen Drama keine Schmach, keine Schuld; sein epikuräisches Genufsleben hat alles verschlungen. Er hat keinen inneren Kampf zu bestehen, nicht einen Augenblick wird er von Gedanken an seine Pflicht emporgerissen. Reuig und mit der festen Absicht, sich dem Throne, den Staatsgeschäften, der eigenen Familie zu widmen und die Jüdin für immer zu vergessen, kehrt Alfonso im

Drama Grillparzers unmittelbar vor der Ermordung Rahels zu Leonora, und wenn die Versöhnung nicht stattfindet, so ist es mehr der Königin als seine eigene Schuld. Lope's energieloser Held stattet, gleich nachdem er die verbotene Frucht gekostet, der verlassenen Leonora einen Höflichkeitsbesuch ab. Er benimmt sich wie ein „Galan" und weifs vortrefflich zu heucheln. Leonora soll nicht an seiner Liebe zweifeln: „Du bist mein Atem selbst — ich atme nur durch dich," sagt ihr der Gatte. In der That aber hat Alfonso keinen dringenderen Gedanken, als die leidenschaftslose Britin zu verlassen und schleunig, wenn die Nacht einbricht, auf schon gesatteltem Pferde zu Rahel sich zu begeben. Man meldet ihm, dafs vierzig Kompanien für den Krieg gerüstet seien. — „Es ist jetzt keine Zeit zum Kriege." Eine Stimme von oben mahnt ihn zur Pflicht: „Gott zürnt," sagt sie, „Rodrigo hat durch die Cava Spanien verloren." Umsonst. Die Bäume zittern, Wind rauscht durch die Blätter, man hört geheimnisvolle Stimmen, welche Alfonso rufen. Ein schwarzer Schatten, vom Schwerte umgürtet, will ihm drohen und ihn erschrecken. Umsonst. Alfonso mufs zu seinem Palast eilen. Garcerán beschwört ihn, zur Stadt zurückzukehren; tief habe er Gott beleidigt. Es ist zu spät, die Liebe hat über alles gesiegt. Und wenn Alfons nach Jahren und Jahren an der Seite Rahels fischt, so ist er ebenso verliebt als wie zuvor. Er nennt die Jüdin seine Herrin, seine Königin, seine Göttin, sein ganzes Leben. Er wünscht sich, er könnte aus dem Wasser die Welt zu einer Kugel zusammengeschrumpft, herausfischen, um sie ihr zu Füfsen zu legen. Wir fühlen:

es ist hohe Zeit, dafs man den König der zauberischen Armida entreifse. — Leonora in Grillparzers Stück empfängt den König kalt und spröde, und diese Kälte und Sprödigkeit bewirken eben, dafs der von der Jüdin bereits abgewendete König den Entschlufs, das Zerwürfnis in Familie und Staat abzuthun, einem neuen Verlangen nach der fernen Schönen und Warmblütigen preisgiebt. Leonora, sagt Alfons, bezahle ihn nur mit Tugend, mit strenger Tugend, mit Klugheit, Frömmigkeit, Sittigkeit; Rahel aber, so thöricht sie auch sei, habe ein Herz und verstehe zu lieben:

. . wiederhole mir nicht stets Dasselbe,
Es mahnt zuletzt mich an den Unterschied.

sagt er zur Königin. Das Bild der Jüdin wirkt noch bezaubernd fort; der Gedanke, dafs ihr der Tod durch Mörderhand droht, läfst ihm keine Ruhe. Er mufs zu ihr eilen [1]. Er kommt zu spät, und nun ergiefst er in Racheworte, die an Lope erinnern, seine Wut gegen die schuldigen stolzen Granden seines Reiches. Er will

. . rächend gehn
Und brechen all die Schlösser jener Grofsen,
Die, Diener halb und halb auch wieder Herrn,
Sich selber dienen und den Herren meistern.

Alfonso bei Lope: „Rache will ich — Niemand soll

[1] Den Seelenzustand Alfons' bei seinem Rückfall bezeichnet geistreich, aber übertrieben: Alf. Freih. von Berger, Dramaturgische Vorträge, Wien 1890, S. 46: „Es ist wohl denkbar, dafs dem König bei seinem wilden Ritte der Gedanke durch den Kopf jage: Gut, wenn sie aus der Welt ist! zwar mufs ich mich ergrimmt stellen, aber ganz unlieb ist mir's nicht.“ Wie erklärt aber Berger die wahre, gewifs nicht verstellte Wut, mit welcher Alfons die Mörder Rahels überfällt?

am Leben bleiben — Blasco sterbe der erste, Yllan nach ihm — und so grausam sei ihr Tod, dafs Spanien zittere"[1]).

Wie Alfonso sowohl bei Lope als bei Grillparzer seine Gesinnung ändert und, trotz des Geschehenen, Frieden stiftet, soll nach Charakterisierung der anderen Hauptpersonen gezeigt werden.

Raquels leidenschaftliche, sinnliche Liebe zu dem König ist in Lope's Stück nur flüchtig skizziert. Wir wissen von der schönen Jüdin nichts, als dafs sie die Königin als „kalten Schnee vom Norden" herzlich hafst, dem König gerne gefallen möchte, ihn durch ihre Reize bezaubert und ihn in ihrem Liebesnetz gefangen hält. Grillparzers Rahel ist ganz und gar seine eigenste Schöpfung. Sie ist mit der gröfsten Sorgfalt bis in alle Einzelheiten ausgeführt, ein Meisterstück psychologischer Charakteristik und entschieden die wahrste, natürlichste Frauengestalt, welche der grofse Österreicher gezeichnet hat. — Grillparzers Rahel ist ein leichtfertiges, sorgloses Geschöpf, ein Kind, das nur zu geniefsen und nicht zu denken vermag, dem das Leben des Augenblicks das ganze Leben ist. Sie ist nur Instinkt, nur Natur. Was sie will, mufs sie gleich haben; was ihr im Momente durch den Kopf geht, mufs gleich aus dem Munde heraus. Ein verwöhntes, verwildertes Kind nennt sie die Schwester. Verbuhlt und leicht,

[1]) hé de tomar venganza
— — . no ha de quedar hombre que no muera:
Blasco muera el primero, y Yllan luego,
De muerte tan cruel, que á España assombre,
Beltran de Roxas arderá en un fuego.

voll arger Tücken, nennt sie Garcerán. Ein übermütiges, verdorbenes Kind nennt sie auch der König — eine Thörin, die sich zehnmal in jedem Atemzuge widerspricht, ein Gemisch von Fehlern, Thorheit, Eitelkeit, Schwäche, List, Trotz, Gefallsucht, Habsucht und doch eben reizend, weil ein Naturkind, das nicht anders sein wollte, als sie wirklich war: „die Wahrheit, ob verzerrt". Alles, was glänzt, reizt ihre Augen, ihre Sinne. Ein so prächtiges Stück wie König Alfons ist ihres vergnügten Spieles wohl wert. Sie mufs den König sehen, dann besitzen, ihn kaufen, wenn sie es könnte. Wie sie ihm gefallen mag, wie sie ihn am längsten bei ihr festhalten kann, das soll ihre Lebensaufgabe sein, wenn überhaupt von einer Lebensaufgabe bei ihr die Rede sein kann. — Lope's Raquel zeigt wie die Jüdin Grillparzers gleich im Anfang ein Verlangen nach dem Könige. Als heifsblütige Spanierin wünscht sie, ihm ein Ersatz für die kühle Engländerin zu sein. Venus soll im Lande herrschen. Um Alfonso zu bezaubern, braucht sie aber der Künste nicht viele. Grillparzers Rahel ist ein kokettes Wesen, eine Art Philine; die Koketterie ist aber natürlich, angeboren. Sie fühlt, sie handelt nur mit den Sinnen. Schimmernde Geräte, Seide, Tapeten, schöne und bunte Kleider ergötzen sie. Sie zwingt den knauserigen Vater, ihr kostbares Geschmeide zu kaufen. Selbst in Todesgefahr bewahrt sie ihre Putzsucht: „Noch so jung und soll sterben." „Unglücklich bin ich, Schwester, rettungslos!" sagt sie zu Esther, und gleich darauf fragt sie mit schluchzender Stimme, ob das gebrachte Halsband „auch mit Amethysten" geschmückt sei. All die Grillen in die-

sem Köpfchen kommen und verschwinden wie der Wind. Sie freut und ärgert sich, sie lacht und weint, sie liebt und hafst, scherzt und grollt, sie jauchzt und verzweifelt — alles urplötzlich, unverhofft. Es ist eine unaufhörliche Folge von Wellenbergen und Wellenthälern. Sie hat keinen eigentlichen Ehrgeiz, aber sie will schön sein und stets gefallen. Der König mufs sie die schöne Rahel nennen und sie recht tüchtig „in die Backen kneifen" — „Mag der Neid darob zerplatzen". Sie hat keine Herrschsucht, wie die Jüdin Diamante's und die noch antipathischere, gekünsteltere, frostigere Jüdin des García de la Huerta, welche nach ihrer Willkür und Laune die Zügel des Staates lenkt. Es zeugte wiederum von dramatischem Takt, wenn Lope de Vega diese von der Chronik an der Jüdin hervorgehobenen Motive des Ehrgeizes und der Herrschsucht, die er in der dem Epos „Jerusalen conquistada" eingeschalteten Episode der Raquel poetisch verwertete, im Drama gänzlich bei Seite liefs. Wie widrig ist uns ein Weib, das sich eigenmächtig und despotisch auf den Thron schwingt und statt des Mannes herrscht! Lope's Raquel hat sich nur mit Liebessachen zu beschäftigen; sie soll Göttin der Liebe sein. „Sie ist durchaus edel gehalten," hat Grillparzer bemerkt (XIII, 157). Ein zweifelhafter Edelmut fürwahr! Sie hat den König aus Leonoras Armen entrissen. Immerhin liebt sie jedoch Alfonso ohne Nebenabsichten. Zum Tode verwundet, verlangt sie in dem Glauben des Geliebten zu sterben.[1]) Ein Gedanke über die Zukunft und

[1]) „Muero en la ley de mi Alfonso — testigos los cielos sean — creo en Christo, á Christo adoro."

das Jenseits konnte unmöglich im Kopfe der Rahel Grillparzers Wurzel fassen; sie plagen keine religiösen Skrupel; ob Christin, ob Jüdin ist ihr einerlei.

Diese Charakterstudie der Jüdin, welche doch kaum, wie behauptet wurde, an Goethes Eugenie in der „Natürlichen Tochter“ erinnern kann [1]), zeigt am besten die Kunst Grillparzers, das Willkürliche und Zufällige des wirklichen Lebens wiederzugeben, eine Kunst, welche er im ununterbrochenen Umgange mit der Dichtung der Spanier vervollkommnete [2]). Diese Jüdin ist ein ebenso treues und wahres Frauenbild, wie ihre spanische Genossin, die ernsthaftere, entschlossenere „Carmen“ von Prosper Mérimée [3]). Der Franzose und der Österreicher bewähren dabei das gleiche Vermögen, sich in die Seele eines leidenschaftlich liebenden und doch wie Luft und Wind leichtbeweglichen Weibes hinein zu versetzen. Beide zeigen die gleiche prägnante und doch buntfarbig kolorierte Darstellung, die gleiche Kenntnis südlicher Lebensgewohnheiten und südlicher Sitten (Clara Gazul). Mérimée ist kein bloſser phantasievoller Hascher nach

[1]) Vgl. Waniek, „Grillparzer unter Goethes Einfluſs“ in den Xenia Austriaca. Festschrift der österreichischen Mittelschulen zur 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner. Wien 1893. Band I, II. Abteilung S. 96 ff.

[2]) Volkelt, Franz Grillparzer u. s. w. S. 5, schreibt diese Virtuosität Grillparzers einer „entschiedenen Annäherung an Shakespeare“ zu. In Wirklichkeit ist es eine Frucht der Annäherung an Lope de Vega.

[3]) Carmen und die Jüdin von Toledo hat auch, wie ich nachträglich sehe, S. Friedmann in seinem geschickt verfaſsten Buche: Francesco Grillparzer (Il dramma tedesco del nostro secolo. III), Milano 1893, S. 170 nebeneinandergestellt.

der sogenannten „couleur locale", kein Märchenerzähler der „cosas de España" wie etwa andere französische Romantiker, wie Alexander Dumas, Edgar Quinet, Victor Hugo, Théophile Gautier und dann und wann auch Philarète Chasles, sondern: ein wahrer, tiefsinniger Erzähler und Sittenmaler. Er ist unter den französischen Dichtern (und Dichter mufs man ihn ja wohl oder übel nennen) der beste Kenner der Spanier, wie Grillparzer unter den Deutschen.

Grillparzer hat seine Jüdin im starken Gegensatze zu der Königin Leonora schildern wollen. Diese ist die Tugend ohne Liebenswürdigkeit, jene die Liebenswürdigkeit ohne Tugend; diese leidenschaftslos, jene voll Leidenschaft; diese erfahrungsreich, klug, jene erfahrungslos, unvorsichtig. Eine für Alfons würdige Frau sollte ein Mittelwesen zwischen Leonore und Raquel sein.

Nicht mit geringerer Sorgfalt als die Jüdin sind die übrigen Charaktere im Drama Grillparzers gezeichnet. — Auch im Drama Lope's ist Leonore das Gegenbild Raquels. Raquel kann nicht genug die Kälte der Königin tadeln. Sie nennt sie eine erstarrte Schönheit, einen „angel helado", der Liebe unfähig. Anmut („talle" „brio" „gusto") der Spanierinnen fehlen der Engländerin völlig[1]).

Und ich sag' ihr: wenn auch heifs
Sie der König liebt, erfroren
Ist die Seele Leonoren
Gegen ihn zu Wintereis.

---

[1]) Yo le digo que aunque prueve,
Alfonso á tenerle amor,
Que nunca de su Leonor
Beva los gustos sin nieve.

Ein Liebesbrief, den Leonora dem abwesenden Alfonso zu schreiben anfängt, gelingt ihr abgeschmackt genug und ist nichts weniger als zärtlich und warm. — Grillparzer brauchte nur ein paar Züge mehr dem schon vorhandenen Bilde hinzuzufügen. Auch seine Leonore ist Eis des Nordens, das keine Glut zu schmelzen vermag. Sie hat Augen „voll Wasser", während die der Jüdin „voll Feuer" sind. Sie ist zurückhaltend, stolz; sie weifs vornehm zu lächeln und versteht die Fehltritte ihres Mannes nach Gebühr zu tadeln; sie ist nur Mafs, nur Klugheit, nur Tugend. Hat die ihr angethane Beleidigung den Höhepunkt erreicht, dann handelt Leonora sowohl bei Grillparzer wie bei Lope voll Entschlossenheit. Sie zeigt Manneskraft und Manneswille, versammelt die Granden und verlangt, in ihre Rechte wieder eingesetzt zu werden. Dabei dürstet sie nach Rache. Lope läfst die Königin in langer, heftiger Rede sich vor den Versammelten gebärden; entweder soll die Jüdin, „esta traydora", aus der Welt geschafft werden, oder sie kehrt mit ihrem Sohne nach England zurück. Der kleine Heinrich unterstützt die Mutter, so gut er es eben kann, und nennt die Granden schlechtweg „Villanos". Man beschliefst, die Jüdin zu ermorden. — Grillparzer läfst Manrique vor den versammelten Adeligen die Einleitungsrede über die traurige Angelegenheit halten [1]). Leonore flüstert an-

[1]) Genau so wie Yllan Perez de Córdoba die Adeligen in der bereits erwähnten Episode in dem Epos Lope's de Vega, anredet. — Vgl. Jerusalen Conquistada. Epopeya trágica. im XV. Band der „Coleccion de las obras sueltas assi en prosa como en verso de Frey Lope Félix de Vega Carpio." Libro Décimo Nono. S. 296 f.

fangs die Strafe für den Frevel der Buhlerin zu, dann

Yace dormido en un letargo infame
Alfonso en brazos de una hermosa Hebrea
u. s. w.

Wie Torquato Tasso Ruggero in die Liebesnetze Armidas fallen und durch entschlossenes Einschreiten seiner Gefährten befreien läfst, so läfst auch Lope seinen Alfonso Liebe und Bufse erfahren. In dieser Episode ist die Jüdin noch edler gehalten als im Drama selbst. Von Mörderhand durchstochen, sinkt sie hin:

Rachel hermosa, del sucesso incierta,
Bañó de nieve las mexillas rojas,
Y el libro de su fin leyó en las hojas.
— — — — — — — — — — — —
Assi la tersa y cándida azucena
Parece entre las rosas carmesies;
Assi la joya de diamantes llena,
Entre rojos esmaltes y rubies;
Assi la fuente de cristal serena
Corre por encarnados alhelies
u. s. w.

In seinem Epos wie in seinem Drama läfst Lope durch das Erscheinen eines Engels den König bekehren und den Frieden mit Leonora stiften. Gleich drohende Worte sagt der Engel im Epos wie im Drama. Im Epos (S. 301):

Alfonso, dixo el Angel, ofendido
Tiene tu sentimiento á Dios de suerte,
Que, ménos que llorando arrepentido,
Te espera justa, aunque violenta muerte.
— — — — — — — — — — — —
No te ha de heredar varon, pués mira
Si es bien que su piedad vuelvas en ira.

Und im Drama:

Alfonso, muy ofendido
Está Dios de tus palabras
De las blasfemias que dizes,
Y de que tomes vengança.

erhebt sie sich und überredet vollends die Versammelten zum unvermeidlichen Morde.

Wie die Jüdin mit Leonora, so steht im Drama Grillparzers Rahel auch mit Esther in scharfem Gegensatze. Lope's Sibila ist ein passives Wesen, das nur ein paar unbedeutende, leicht entbehrliche Worte spricht, nichtsdestoweniger die Sünde, Raquels Schwester zu sein, mit dem Tode büſst. Grillparzers Esther ist die besonnene Schwester, welche die körperliche und geistige Pflege des verwöhnten, verlorenen

---

Buelve en tí, que si no enmiendas
Lo que has dicho, y lo que tratas.
Grande castigo te espera,
— — — — — — — — — —
Dios quiere — — — —
— — — — — — — — — —
Que no te herede en tu casa
Hijo varon — — u. s. w.

Obgleich erst 1609 gedruckt, ist das Epos Lope's de Vega zwischen 1603 und 1605 geschrieben worden, somit, mit aller Wahrscheinlichkeit, vor seinem Drama „La Judía de Toledo". Vgl. Francisco de Rioja. Poesias. Herausg. von Barrera y Leirado. Madrid 1867, S. 103, wo auch folgender Stelle aus einem Briefe Lope's bezüglich der „Jerusalen" gedacht wird: „Es cosa que he escrito en mi mejor edad, y con estudio diferente que otras de mi juventud, donde tiene mas poder el apetito y corazon." — Ich fand in der Wiener Hofbibliothek ein anonymes sechsundsiebzig Strophen langes Gedicht in Ottave Rime, welches den Stoff der Jüdin behandelt. „Alfonso octavo rey de Castilla, Príncipe Perfecto, detenido en Toledo por los amores de Hermosa, ó Raquel, Hebrea muerta por el furor de los Vassallos." — Al excelentissimo Señor Duque de Medina de las Torres, Príncipe de Astillano. Virrey de Nápoles. Con Licencia. En Madrid. en la Imprenta Real año de 1650. Es ist ein schwer verdauliches Ding im schwülstigen Stil, unwürdig der schönen Episode in Lope's „Jerusalen". welche unser unbekannter Dichterling hat nachahmen wollen.

Kindes übernimmt und es mit weisem Rat von der Gefahr zurückzuhalten sucht. Als die Schwester hingeschlachtet ist, und König und Königin sich versöhnt haben, spricht sie ironisch das Resultat des tragischen Ergebnisses aus:

Sie sind die Grofsen, haben zum Versöhnungsfest
Ein Opfer sich geschlachtet aus den Kleinen
Und reichen sich die annoch blut'ge Hand[1]).

Lope gesellt seiner Raquel auch einen Bruder, Levi, bei, der so wenig wie Sibila handelt und spricht. Grillparzer fand ihn mit Recht entbehrlich. // David, der Vater Raquels bei Lope, kommt nur in einer Scene mit Levi und in einer andern mit Belardo vor. Die unglückliche Liebe der Tochter verursacht ihm Kummer und Schmerzen. (Diamante's Vater der Raquel hat mit diesem David viele Züge gemein.) Als erfahrener Greis sieht er von Anfang an die ganze künftige Tragödie vor Augen; doch leistet er nichts, um sie zu verhindern. Er ist weder geizig noch kleinmütig. während Grillparzer Isaak als einen schmutzigen Stockjuden einführt. Von allen menschlichen Eigenschaften hat er blofs zwei entwickelt: die Habgier und den Geiz. Aber ein Unmensch, ein abscheuliches, ruchloses Ungeheuer wie der Jude Ruben in García's de la Huerta Tragödie

---

[1]) Die Jronie dieser von Esther ausgesprochenen Worte glaubte Grillparzer (wohl mit Unrecht) in dem Titel des Stückes Lope's de Vega „Las paces de los Reyes“ versteckt zu finden. Denn, sagt er (XIII, 137): „Im ersten Akte wird der Friede des Königreichs durch die verräterische Ermordung Lope de Arenas geschlossen, im dritten ist das Pfand des Friedens der Tod der von allen am wenigsten schuldigen Jüdin.“

„Raquel“, welcher, um selbst dem Tode zu entgehen, sich bereit zeigt, die Tochter eigenhändig zu erstechen[1]), ist Isaak noch lange nicht. Er ist nur unaufhörlich beschäftigt, aus allem Gold und Geld zu machen. Dafs Rahel täglich in der Gunst des Königs steigt, kann ihn nur freuen, denn das wird ihm viel eintragen und seine Kasse füllen. Er ist so knauserig, dafs wir nicht begreifen, wie Rahel von ihm so leicht und so viele Geschmeide hat gewinnen können. Kommen Bewaffnete und be-

[1]) Vgl. „Raquel“ in Obras poéticas de D. Vicente García de la Huerta publ. p. D. Antonio Sancha. Madrid 1788, S. 8 ff. Ein Rätsel ist mir, wie ein so miserables Machwerk wie diese „Raquel“ seinerzeit in Spanien, in Italien, in Amerika, ja auch in Deutschland hat Erfolg haben können. — Diesem sehr prätentiösen und sehr leeren García de la Huerta hat der berühmte Verfasser der „Storia critica dei teatri“, Napoli Signorelli (mit Giambattista Conti, der Italiener, welcher zu seiner Zeit die spanische Litteratur am besten kannte und pflegte), mehrmals tüchtig den Kopf gewaschen. — Doch ist das Werk des García de la Huerta noch in den 40er Jahren von einem ungeschickten Mitarbeiter des „Semanario pintoresco Español“ (1842 II, 305) mit folgenden Worten gepriesen worden: „Raquel la tragedia mas altamente española en su esencia y conjunto. — su espresion la mas noble y mas espontanea y su versificacion la mas rica y armoniosa que jamás se oyó en nuestra escena.“ Auch die Bewunderung, welche Leopoldo Cueto dieser „Raquel“ zollt (er findet darin: „vigor vuelo y armonía:“ vgl. seine Historia crítica de la poesia castellana en el siglo XVIII, Madrid 1893, I, 344), ist mir unbegreiflich. — Unzugänglich blieb mir die „Raquel“ des D. José March y Borrás, eines Zeitgenossen des García de la Huerta (vgl. Fuster, Biblioteca valenciana II, 171), sowie die „Raquel, tragedia en tres jornadas,“ Libreria Europea, ohne Ort und Zeitangabe des Druckes, welche ich im „Boletin bibliográfico español y estranjero“, Madrid 1843 aufgezeichnet finde.

drohen sein und seines Kindes Leben, so ist sein erster Gedanke, seine Wechselbriefe, das ersparte Gold in Sicherheit zu bringen. Ein bischen Reue fühlt er wohl, als er den Tod seines Kindes vernimmt, aber gleich sind Kopf und Herz wieder mit dem versteckten Golde beschäftigt. Der Dichter scheint diesen Geizhalz mit besonderer Vorliebe gezeichnet zu haben, doch tritt uns Isaak zu häufig mit seiner schmutzigen Begierde entgegen. Er ist zu nachdrücklich ausgeführt worden. Wir möchten mehr als einmal dem Dichter zurufen: Genug, wir kennen ihn.

Auch Garcerán ist von Grillparzer mit Liebe und in ganzer Figur gezeichnet. Er ist der treue Diener seines Herrn, „gewandt im Fürstendienst", in Liebesdingen wohl erfahren. Er kennt Welt und Menschen besser als der König. Er möchte gerne der verhängnisvollen Leidenschaft Alfons' Einhalt thun. Er warnt seinen Herrn oft und mahnt ihn zur Pflicht. Er wünscht anfänglich, dafs man nichts gegen den König unternehme und nur widerwillig, vom Vater halb gezwungen, fügt er sich dem Verlangen der Granden und der Königin. Lope hat Garcerán zum beständigen Warner Alfonso's gemacht. Ohnmächtig, den König auf den rechten Weg wieder zurückzubringen, schliefst sich Garcerán gleich an die Adelsgenossen an, und auch er wünscht die erlittene Schmach mit dem Tode der Jüdin zu rächen. Grillparzer fand also die allgemeinen Züge des Charakters seines Günstlings schon bei Lope angegeben; er brauchte sie nur zu erweitern und zu vertiefen.

Den „übervortrefflichen" Schlufs des Dramas des Spaniers, der immerhin durch einen Deus ex machina,

durch das providentielle Erscheinen eines Engels herbeigeführt wurde, konnte Grillparzer nicht brauchen. Mit dem Übernatürlichen war nichts anzufangen. Den König so ohne weiteres gleich nach der Ermordung der heifsgeliebten Rahel bekehrt und getröstet vorzuführen, wäre undramatisch und unwahr gewesen. Der Dichter hat sich gewifs mit der Lösung des schwierigen Knotens lange geplagt, um dem Charakter seines Alfons getreu zu bleiben und seine Bekehrung psychologisch zu begründen. Alfonso will die Schöne, die ihn einst mit ihren Reizen bezaubert hatte, noch als Leiche sehen; jedes Blutmal ihres entstellten Leibes will er vergleichen mit ihrem Abbilde auf seiner Brust und Lust zur Rache schöpfen. Es kommt aber anders, als er sich gedacht. Er sieht die Larve des Todes; das verzerrte Antlitz, ein lauerndes Etwas in dem Feuerblick, ein böser Zug um Wange, Kinn und Mund, üben jetzt auf ihn eine solche Wirkung, dafs er vor seiner früheren Leidenschaft zurückschaudert. Geheilt, völlig geheilt wendet er sich seinem Weibe, seinem Kinde und seinem Volke wieder zu. Er ist wieder der frühere Mann der That, der sich aufrafft zum Kriege gegen die der Grenze drohenden grimmen Mauren.

Zu diesem gewagten, keineswegs harmonisch ausklingenden Schlufs, zur Besichtigung der Leiche der Jüdin haben kaum die Worte von Lope's Alfonso, nach dem Tode Raquels: „Mich dünkt, ich sehe Rahel, wie sie mit geöffneter Brust mit meinem Namen auf der Zunge stirbt“ [1]), verleitet. Diamante endigt sein

[1]) Paréceme que estoy á Raquel viendo,
Que, abierto el pecho, muere con mi nombre.

Drama in dem Augenblick, wo der König über der Leiche der Geliebten Rache schwört. Ranels Vater hatte dem König, ähnlich wie der alte Galotti dem Prinzen zugerufen[1]):

Wenn du sie beweinen willst,
Sieh sie, Herr, in ihrem Grab,
In das Blut getaucht, mit welchem
Sie das Herz dir hat entflammt.

Vielleicht hat aber Sauer, dem ich oft in der Nachforschung der spanischen Quellen in den Dramen Grillparzers beigestimmt habe, recht, wenn er (I, S. LXXIX) an den Schlufs von Lope's „Corona merecida“ erinnert.

Um den Verfolgungen des Königs zu entgehen, fafst Doña Sol einen heroischen Entschlufs. Sie ladet den Frevler zu sich ein. Unmittelbar vor seinem Erscheinen ergreift sie eine Fakel und verstümmelt sich in schrecklicher Weise den Leib. So entstellt, noch mit blutenden Wunden, tritt sie dem Könige entgegen[2]):

Sieh, Herr, meine Arme hier,
Ganz mit Wunden überdeckt.

Schaudernd, von Ekel ergriffen, weicht der König zurück:

Weiche, denn ich bin erschreckt,
Ekel nur erregst du mir
— — — — — — — —

---

[1]) Si acaso quieres llorarla,
En su sepulcro la mira
Bañada en la misma sangre
Con que tu pecho encendia.

[2]) Mire estos brazos su Alteza
Llenos de la sangre y llagas.

Seht hier das, was ich begehrte,
Seht das, was mir Unheil schuf.

— — — — — — — — — —

Du, die mir so viel verhiefs,
Welcher keine andre gleich,
Du bist nun ein Höllenreich,
Die du schienst ein Paradies[1]).

Im Nu sind der Liebeszauber und alle seine genufssüchtigen Gedanken verschwunden. Er ist wie der König in der „Jüdin von Toledo“ geheilt. Freilich keine humane Heilung, keine humane Lösung eines tragischen Konfliktes! Denn, mag auch die Heldenthat der Doña Sol auf einem historisch nachgewiesenen Vorfall zwischen Doña Maria Coronel und dem König Don Pedro dem Grausamen beruhen, den der Chronist Ortiz de Zúñiga in den „Anales de Sevilla“ ausführlich erzählte und Juan de Mena als Episode in den „Trescientas“ behandelte, so ist sie, auf der Bühne vorgeführt, abstofsend, ja geradezu empörend. Wir weichen zurück, wie der König selbst. Dem Dichter aber rufen wir zu: Zu hart, undramatisch. Wir denken, dafs der frevelnde Herrscher der Aufopferung, welche Doña Sol übt, durchaus unwürdig ist; besser

---

[1]) Quedo, quedo, no me hagas
Mas asco, ó falsa belleza

— — — — — — — —

Ved lo que yo desseava,
Ved por lo que me perdia

— — — — — — — — —

O castigo á la memoria
Que te imaginó tan tierno,
Cuerpo hermoso, ó fiero infierno
Con apariencia de gloria.

wäre ein Strick um den Hals des Königs oder ein Dolch in seine Brust [1]).

Es ist leicht möglich, dafs ohne Lope's de Vega „Las paces de los Reyes“ die „Jüdin von Toledo“ Grillparzers nicht zu stande gekommen wäre. Doch wie verschieden, trotz vieler Übereinstimmungen, sind die beiden Stücke! Grillparzer hat geleistet, was er in seinen Studien über Lope de Vega empfahl: er hat aus einer spanischen Comedia ein deutsches Drama geschaffen, seine Einbildung mit dem Kunstwerke seines Vorbildes erfüllt. Er hat es nicht nachgeahmt, noch bearbeitet; er hat es neu gedichtet. An Stelle

[1]) Gewifs hätte Grillparzer besser gethan, eine andere Schlufswendung für seine „Jüdin von Toledo“ zu ersinnen. Aber welche? Wer ist imstande, auf die überaus schwierige Frage eine befriedigende Antwort zu geben? — Laube, welcher der festen Überzeugung war, Grillparzer sei mit seinem Studium der Spanier zu weit gegangen und habe darüber viel Zeit zur eigenen Produktion verloren, weifs in der Einleitung zu seiner Ausgabe Grillparzers (Stuttgart 1872, I, 14 ff.) nicht Gutes genug von der Jüdin zu sagen: nur den harten Ausgang, den er übrigens vollkommen gerechtfertigt findet, bedauert er. Gewifs urteilt er aber zu streng über die Jüdin in seinem zwölf Jahre später geschriebenen Buche über Grillparzer (a. a. O. S. 91 u. 173): „Sie hat etwas Fremdes und ist wegen ihres ernüchternden letzten Aktes wohl kaum schmackhaft zu machen für das deutsche Publikum. — Der Anblick der Leiche Rahels kühlt den König ab — und diese Wendung reicht bei uns vollständig aus, unsere Teilnahme an dem Stücke zu vernichten. — So wenig verträgt sich die Seelenkunde des deutschen Dichters mit dem Stile der Spanier.“ — Noch befremdender ist mir, was Bulthaupt (Dramaturgie der Klassiker a. a. O. II, 85) bezüglich des gleichen Stückes Grillparzers sagt: Der Begriff trage über die Anschauung, über die Phantasie den Sieg davon. — „Das Gedankliche und das Grillenhafte zugleich haben ihm (Grillparzer) den tragischen Konflikt verdorben. Die Spanier haben sich an ihm gerächt.“

des fremden Geistes hauchte er der Dichtung einen eigenen nationalen Geist ein; was Lope spielend entworfen, hat Grillparzer verinnerlicht, vertieft, neu beseelt. Der Spanier gab die Hauptlinien eines komplizierten Gewebes, der Deutsche hat dieses Gewebe mit allen Linien, mit allen Fäden versehen.

Aus den Handlungen, aus den Situationen ergeben sich in der spanischen Comedia die Charaktere der Hauptheldeu und der Nebenpersonen. Umgekehrt im deutschen Drama: da ergeben sich Handlungen und Situationen aus den von Anfang an festgesetzten, fertig gezeichneten und tief durchforschten Charakteren. Oder anders ausgedrückt: Der Spanier arbeitet analytisch, der Deutsche synthetisch. Vor der Arbeit an seinem Stücke mag sich der Spanier etwa sagen: Ich erfinde eine bunte Handlung so und so, dann suche ich mir ein paar Menschen, welche diese Handlung vollbringen. Der Deutsche dagegen: Ich schaffe mir ein paar Menschen von diesen oder jenen Eigenschaften; die Handlung kümmert mich wenig, meine Leute werden schon dafür sorgen, ein recht buntes Spiel zu treiben. Das Naturkind Lope de Vega unterhielt sich im Dichten und behandelte spielend selbst die ernsten, tragischen Konflikte des Lebens. War die Lösung eines Dramas schwer, so halfen Gott und Engel schon aus. Für Grillparzer war jedes Dichten nicht ein Spiel, sondern eine heilige, ja geradezu eine schmerzhafte Pflicht. Der Österreicher, der Bewunderer der Spanier, konnte nicht sorglos schaffen. Er wollte mit scharfer Klarheit seelische Zustände analysieren, brachte Ernst, tiefe Wahrheit, Moral und Erfahrung in alles.

So ist diese Moral und diese Erfahrung im

Drama Grillparzers klug und weise ausgestreut. Einige kurze Sentenzen und Sprüche erinnern durch ihre Prägnanz und Wahrheit an solche von Goethe und Schiller, wie denn auch Grillparzer ein Glied der Kette ist, welche Deutschlands gröfste Klassiker miteinander verbindet.

Umgeben sind wir rings von Zaubereien,
Allein wir selber sind die Zauberer.
Was weit entfernt, bringt ein Gedanke nah,
Was wir verschmäht, scheint andrer Zeit uns hold,
Und in der Welt voll offenbarer Wunder
Sind wir das gröfste aller Wunder selbst

sagt Alfons. Dies ist des Dichters eigene Erfahrung, es ist Hauptidee des Dramas. Die Grundmoral spricht auch der König Doña Clara gegenüber aus, wenn er ihrem künftigen Mann den bezeichnenden Rat erteilt:

Macht ihm die Tugend nicht nur achtenswert,
Nein, liebenswürdig auch. Das schützt vor Vielem.

* * *

Ich will mich nicht in unnütze Vermutungen über das Entstehungsjahr von Grillparzers „Esther" einlassen. Aber im Zusammenhange mit Lope's de Vega gleichnamigem Stücke mufs das Fragment hier behandelt werden. Um 1824 las Grillparzer Lope's schönstes biblisches Drama „La hermosa Esther" und war von seiner Lektüre so entzückt, dafs er offen gestand, er sei von dem Spanier „bemeistert" worden. Auch mochte der biblische Stoff einen besonderen Reiz auf ihn ausüben. Einfache, natürliche Begebnisse, ein Kampf zwischen Liebe und Pflicht mit gedämpften Leidenschaften, das gehörte ja

zum dramatischen Ideal Grillparzers. Und Lope hatte so unschuldig und simpel (XIII, 40) die biblische Erzählung in Scene gebracht! Da waren vor allem zwei kontrastierende Charaktere: Haman und Mardochai, die sich einer weiteren sorgfältigen Behandlung leicht fügen konnten. Haman von grenzenloser Eitelkeit und Anmafsung, aufgeblasen und geistlos, Mardochai von ungebrochenem Geradesinn und Selbstvertrauen, ein Weiser und ein halber Prophet. Esther ein naives, sanftes Kind, das ruhig und schön spricht; intrigierende Hofleute, welche den König tyrannisieren, ihn in seinen Entschlüssen schwanken machen, die Verstofsung der Vasti veranlassen. Ahasverus nicht so despotisch gezeichnet wie in der Bibel. Das war eine vortreffliche Bearbeitung der heiligen Schrift, wie sie zu einem Drama nach Art der blofs geplanten „Die letzten Könige von Juda“ reizen konnte. Möglich, dafs Grillparzer schon bei der Lektüre des Stückes Lope's die Feder ergriff und den Entwurf zu seiner „Esther“ niederschrieb. Allein das ausgeführte Fragment zeigt eine Reife, eine souveräne Beherrschung aller dramatischen Kunstmittel, welche der Dichter kaum schon um die Mitte der 20er Jahre erlangt haben dürfte. Grillparzer ist nichts Schöneres, Harmonischeres, Wirkungsvolleres gelungen als die zwei Akte dieser unfertigen Tragödie. Es ist, als ob er alle seine Kräfte zur Hervorbringung eines vollkommenen Kunstwerkes hätte sammeln wollen. Nirgends, selbst im „Ottokar“ nicht, herrscht eine so schöne und klug angelegte Disposition; nirgends ein so natürlicher, ruhig fortschreitender Gang der Handlung; nirgends treten so fein gedachte und gezeichnete Charaktere hervor; nirgends ein so schöner, so edler,

so kräftiger, dramatischer Stil wie in der „Esther". Zweifellos gehört sie der besten Epoche im Schaffen unseres Dichters an.

Der Stoff der „Esther" war ein Lieblingsthema dichterischer Darstellung in romanischen und deutschen[1]) Ländern, ganz besonders aber in Frankreich. Vom provenzalischen Roman „Ester"[2]), das zwei Jahrhunderte ungefähr vor der lateinischen Tragödie des Naogeorgus „Tragoedia ex libro Hester" gedichtet, bis zur „Esther" Racine's liegen etwa ein halbes Dutzend französische Stücke über unsern Stoff. So ein „Aman" von André de Rivandeau (1566), eine „Esther" von Pierre Matthieu (um 1578), Montchrestien's Drama mit Chören „Aman ou la vanité" (um die gleiche Zeit), ein anonymes Schauspiel: „Perfidie d'Aman, mignon et favori du Roi Assuérus" (1617), „La belle Hester" des Sieur Japien Marpière (um 1620), die „Esther" des Pierre Du Ryer (1643), die

---

1) Über die biblischen Komödien von Esther vgl. Hugo Holstein, Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Litteratur des 16. Jahrhunderts, Halle 1886, S. 108 f.; über die Esther der englischen Komödianten W. Creizenach in Kürschners Nationallitteratur 23, LII. Das Marionettenspiel im VI. Bande von K. Engels „Deutschen Puppenkomödien", Oldenburg 1877. Über Goethes doppelte Bearbeitung der Esther im „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" K. J. Schröer in Kürschners Nationallitteratur, Goethes Werke VI, 247.

2) Neubauer und P. Meyer. Le roman provençal d'Ester, par Crescas de Caylar, médecin juif du XIVe siècle. Romania 1892. Avril. — Vom folgenden Jahrhundert (XV) datiert eine italienische „Rappresentazione della Regina Ester" vgl. A. D'Ancona, Sacre Rappresentazioni dei Secoli XIV, XV, XIV. Firenze 1872, S. 129, 166 und „Origini del teatro in Italia". Torino 1891. I, 270, 338; über ein „Aman" des 16. Jahrh. S. 332; 379.

beste vor Racine's Stück. 1670 noch veröffentlichte Jean Desmarets sein „Poème héroyque": „Esther". — Vom Ende des 16. Jahrhunderts mögen zwei spanische Autos über den Estherstoff datieren, die sich noch handschriftlich in der Madrider Nationalbibliothek befinden: „Auto del Rey Asuero cuando descompuso á Basti" und „Auto del Rey Asuero cuando ahorcó á Aman" [1]). 1610 vollendete Lope de Vega sein Stück „La hermosa Esther [2]) — La soberbia de Aman y humildad de Mardoqueo — La horca para su dueño" und druckte sie 11 Jahre später im 15. Teil seiner Comedias. Etwas späteren Datums ist ein „Poema de la reina Ester", welches in einem jetzt sehr seltenen Bande des Joan Pinto Delgado (Rouen 1627) enthalten ist [3]). Eine schwache Nachahmung der Esther Lope's scheint mir das Stück „Aman y Mardocheo" des Doktor Felipe Godinez, eines Freundes unseres grofsen Spaniers (in Montalvans „Fama póstuma" ist auch eine „Oracion fúnebre" von ihm zu lesen), welches in der „Quinta parte" der „Comedias escogidas de los mejores ingenios de España" (Madrid 1653, S. 48 ff.) gedruckt wurde. Noch am Schlusse des vorigen Jahrhunderts hat einer von der Schar der nach Italien

[1]) Barrera, Catálogo S. 706. Falsch ist der Titel der bei Klein, Geschichte des Dramas IX, 125 angegebenen „Tragedia de Aman", welche Diaz Tanco de Fregenal im „Jardin del alma christiana" (Valladolid 1552) geschrieben zu haben bekannte. Es soll heifsen: „Tragedia de Amon y Saul".

[2]) Vgl. die „Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española". T I. Nueva Biografia (des Barrera y Leirado). Madrid 1890, S. 360.

[3]) Vgl. die Anleitung von Menéndez y Pelayo zum III. Bande der „Obras de Lope de Vega". Madrid 1893, S. 72.

ausgewanderten spanischen Jesuiten, Juan Clímaco Salazar, den Estherstoff in einem dramatischen Gedichte in reimlosen Versen: „Mardoqueo“ (Madrid 1791) behandelt.

Grillparzer wird kaum versäumt haben, nebst Lope's „Esther“ auch Racine's Drama und Fr. W. Gotters Schauspiel zu lesen. Ungeachtet seiner in Deutschland fast beispiellosen Bewunderung spanischer Dichtung gehörte ja Grillparzer zu den wenigen klaren und vorurteilslosen Geistern, welche die Vorzüge des klassischen französischen Schauspiels nach Gebühr zu schätzen wufsten. Er nannte (1840, XIV, 54) Racine einen „so grofsen Dichter, als je einer gelebt hat“; er bedauerte, dafs Racine an der Scheidegrenze der mittleren und neuen Zeit stehen mufste, in welcher „die heroischen Leidenschaften des Mittelalters noch fortglimmten, indes ein schauprunkender König beschlossen hatte, keiner von ihnen ferner Spielraum zu geben“, und bezeichnete ganz richtig als den einzigen Fehler des grofsen französischen Tragikers: das gezwungene Eintauchen „jener herben Elemente in dieses süfsliche Medium“. Eine Aufzeichnung Grillparzers über das Jugendstück Racine's, „Alexandre“, datiert schon von 1824. In den 40er Jahren erwähnte er noch in seinen Bemerkungen die Dramen „Phädra“, Bajazet“, „Mithridates“, „Andromaque“. Warum sollte er nicht die „Esther“, eins der besten und kunstvollsten nach der Bibel bearbeiteten Dramen des Franzosen, gelesen haben, um so mehr, da er selbst an einer „Esther“ arbeitete? — Grillparzer hat gewifs die „Tragicomedia“ Lope's de Vega als Vorlage genommen und sie nach seiner Art und mit

dem feinsten Takte, umgedichtet. Er hat wie Lope die Vorgeschichte der Bewerbung Assuerus um Esther, die Verstofsung Wasthi's, die Verschwörung der Gegner Hamans behandelt, was Racine, der sich mit einer sehr beschränkten Handlung begnügen mufste, nicht that noch thun konnte. Wie Racine hat jedoch Grillparzer, und dies im Gegensatze zu Lope de Vega, Esther in den Mittelpunkt des tragischen Konflikts gestellt, und wie Racine, der zartfühlendste und beste Kenner des weiblichen Herzens unter den französischen Klassikern, den Seelengang der Heldin Stufe für Stufe vorgeführt. Die Erniedrigung Hamans und Mardochai's Erhebung, was für Lope sowohl als für Godinez Hauptsache war, wurde ihm zur Nebensache. Lope hatte ja seinem Stücke (vgl. auch die Schlufsverse) den Nebentitel: „Soberbia de Haman y humildad de Mardocheo" gegeben und, ich weifs nicht zum wievielten Male, eines seiner Lieblingsthemata: Bestrafung des Ehrgeizigen, Belohnung des Bescheidenen behandelt, welches er mit den intensivsten, ja derbsten Farben in dem Stücke: „El triunfo de la humildad y soberbia abatida" ausgemalt hatte.

Wie die Spanier und Racine wollte sich auch Grillparzer so treu als möglich an den Bibeltext anschliefsen. Daneben las und benutzte er aber auch die Erzählung des Flavius Josephus. Er wollte, als echter Erbe der Kunst Schillers und Kleists, der überlieferten Erzählung die feinste und sorgfältigst motivierte dramatische Fassung geben, wollte wahre und abgerundete Charaktere entwerfen. So griff er weit in die Handlung zurück, studierte oder ersann selbst die feinsten, dünnsten Fäden der darzustellenden Begebnisse, um für

das Ganze eine natürliche und logische Entfaltung zu gewinnen. Das allzu Harte der Bibel milderte er; er stumpfte die all zu grellen Kontraste ab. Er machte die Menschen menschlicher, den despotischen Assuerus zu einem schwachen, von seinen Höflingen beherrschten, von inneren Leiden zerrissenen Fürsten. In der Milderung des Orientalisch-Barbarischen der Bibel wagte er sich bedeutend weiter vor als Lope. Er hätte, wenn das Fragment weiter ausgearbeitet wäre, den für unseren modernen Geschmack ungeniefsbaren Triumphzug des Mardochaeus gewifs nicht wie Lope auf der Scene vorgeführt, wie dies auch Racine vermieden hatte. Der Galgen, welcher zunächst für Mardochai bestimmt, dann aber die Endstation Hamans wird, wäre natürlich abgeschafft worden, wie anderseits auch der grausame Befehl der Vernichtung der Juden in eine humanere Forderung verwandelt werden sollte.

Trotz alledem sind die Hauptzüge in den Hauptcharakteren bei Lope de Vega und bei Grillparzer die gleichen. Wie immer, so hat Grillparzer auch in der „Esther“ das Einfache beim Spanier complicierter gemacht, das Oberflächliche vertieft und erweitert.

Aus dem leider nur zu kurzen Fragment ist ein Gesamtbild des Charakters der Hauptheldin freilich schwer zu entnehmen. Will man späteren Äufserungen des Dichters selbst Glauben schenken, so sollte Esther ein Opfer ihres inneren Zwiespaltes werden, die frühere Rolle Hamans an der Seite Assuerus übernehmen und gar zur Canaille werden. Es dürfte wohl geratener für uns sein, blofs das Vorhandene, nicht jene im Gespräche hingeworfenen Gedanken zu berücksichtigen.

Esther ist im Stücke Lope's de Vega ein beschei-

denes, naives, gutherziges Kind, dem sogar ein melancholischer Zug eignet[1]). Sie ist elternlos; einsam und verlassen bedarf sie des Schutzes. So klammert sie sich an Mardocheo an; er soll sie lenken, soll ihr Vater sein. Sie ist ein reizendes Naturgeschöpf, das ganz zum häuslichen Frieden, zur stillen Zurückgezogenheit geschaffen ist; dabei zeigt sie sich so scheu, dafs sie selbst vor Mardocheo errötet. Mardocheo setzt grofses Vertrauen auf sie und möchte aus ihr eine neue Judith, eine Retterin des unterdrückten Israelitenvolkes machen. So oft er mit ihr spricht, prophezeit er ihr künftige Gröfse. Sie antwortet ruhig und gemessen[2]). Sie betet zu Gott, er möge ihr einst siegreiches und ruhmvolles Volk nicht mehr mit Schmerzen und Leiden bedrücken, möge Erbarmen mit ihm haben und es aus der Knechtschaft befreien. Ihre Seele ist so rein und schön, ihr Gefühl so überschwänglich, ihr Gebet so inbrünstig, dafs Gott sie gewifs erhören wird. — Der König hat Vasti verstofsen. Aman will ihm als Heilmittel für die immer noch auflodernde Liebe zu der Verstofsenen ein neues Weib verschaffen. Es werden Mädchen versammelt in der Weise, wie die Bibel berichtet. Mardocheo sieht die Erfüllung seiner Prophezeiung nahe. Esther mufs sich unter die Bewerbenden stellen, sie mufs, so verlangt ihr Ohm, ihre Herkunft verschweigen. Anfänglich

[1]) El mar de mi tristeza de ola en ola
Me lleva al golfo en que morir me veo.

[2]) Servir á Dios, y obedecer desseo,
En este humilde y en qualquier estado,
Las santas leyes de su dedo escritas
Sobre las tablas de Moysen benditas.

zaudert sie, denn sie fühlt ihre Keuschheit und Reinheit gefährdet[1]). Doch entschliefst sie sich, obgleich unwürdig, obgleich ein zu schwaches Werkzeug himmlischer Macht, dem Willen Gottes zu folgen. So erscheint sie vor dem König (con vestido entero y falda larga). Es braucht nicht vieler Worte, um zu bewirken, dafs Assuerus für das schlichte, bescheidene, schöne Mädchen eingenommen wird und Esther vom Boden „zum höchsten Stuhle“ erhebt. Als Königin bewahrt Esther ihre Bescheidenheit und Unterwürfigkeit. Ihre Herkunft, ihre Verwandtschaft mit dem als Juden erkannten Mardocheo weifs sie immer noch klug zu verschweigen. Sie glaubt an die Prophezeiung ihres Ohms und traut auf Gott. Als die Gefahr für ihr Volk den Höhepunkt erreicht und Mardocheos Leben bedroht wird, wirft sie sich zu den Füfsen des Königs; sie gesteht, was sie ist; sie klagt Aman an, und nun vollzieht sich die Bestrafung der Schuldigen und die Errettung, die Erhebung des israelitischen Volkes.

Ein Naturkind, so rein Natur, wie die reizende Esther Lope's de Vega ist nun Grillparzers Esther auch in den ausgearbeiteten Szenen nicht[2]). Sie ist nicht so naiv, nicht so scheu zurückhaltend. In länd-

---

1) Mardocheo, que cosas
Tan peregrinas me cuentas,
Tan nuevas á mis oydos,
Y á mi castidad tan nuevas.

2) Mitten in seiner Besprechung der „Esther“ macht Fäulhammer: Franz Grillparzer, Graz 1884, S. 192 eine interessante Bemerkung: „Die Natur liebte Grillparzer an Lope, doch er hat hierin sein Vorbild weit überholt.“ Wie hätte Grillparzer über

12*

licher Stille und Zurückgezogenheit ist sie unter der Obhut Mardochai's aufgewachsen und hat sich etwas von der Weisheit ihres Oheims angeeignet. Sie tritt viel entschlossener und mit mehr Selbstvertrauen auf als die Esther Lope's de Vega. Dafs Mardochai in ihr den Geist sehen möchte, der Deborah beseelte, Rahel stärkte und Judith zur Heldin ihres Volkes schuf, begreift sie nicht, denn eine Tugend mit Mord und Verrat zu erkaufen, scheint ihr unwürdig:

> So soll ich töten, täuschen, soll verraten,
> Um wert zu sein des Stammes, der mich trug?

Sie war, sagte Grillparzer, zur Liebes-, nicht zur Tugendheldin bestimmt. Als man sie auffordert, zum König zu gehen, weigert sie sich anfangs, dem Gebote des Hauptmanns zu gehorchen, dann aber geht sie sicheren Mutes hin. Die Benennung Opferlamm, welche Scherer (Vorträge und Aufsätze S. 266) für sie gebraucht, ist unpassend, eher wäre sie der Esther Racine's angemessen (j'irai pour mon pays m'offrir en sacrifice). Haman, der in ihr die letzte Hoffnung seines beinahe gescheiterten Planes sieht, sagt sie ins Gesicht, sie fürchte nicht, dem König nicht zu gefallen. Und doch möchte sie Assuerus gefallen. Sie spricht so klug, so gescheit, so innig und wahr, dafs der König, wohl oder übel, für sie eingenommen sein mufs. Sie zeigt sich als die würdige Verwandte des welt- und büchererfahrenen Mardochai. Wie Hero in „Des Meeres und der Liebe Wellen“ gerät sie nie aufser Fassung und

eine so gut gemeinte und unschuldige Äufserung eines seiner Bewunderer gelächelt! Von Lope's Poesie wird Fäulhammer wohl einen sehr ungenügenden Begriff haben.

weifs sich und ihr Thun zu beherrschen. Die Angelegenheiten ihres Herzens bringt sie selbst in Ordnung und bedarf des Beistandes anderer nicht:

Ich finde leicht mich wohl allein zurecht
— — — — — — — — — — — — —
Ich brauche Beistand nicht, noch Rat und Hülfe.
Und meine Sorgen schlicht' ich alle selbst.

Den mifsgestimmten König wünscht sie durch Rat zu heilen. Er soll den Männern des Hofes nicht trauen, soll Wasthi zurückrufen, kein neues Band anknüpfen. Denn, sagt sie, würde ihm auch das Beste des Geschlechts zu teil, so wäre er doch nimmer imstande, der neuen Geliebten all die süfsen Erinnerungen zu geben, die Wasthi „aus dem Lenz der Tage — wo noch das Leben grün, die Wünsche biegsam — mitträgt". Klug und weise sei das Alter, die Jugend aber heilig; diese soll er in der Jugendfreundin erhalten. Woher weifs Esther alles das? Woher so viel Erfahrung der Liebe und des Lebens? Ihre Herkunft vom jüdischen Stamme weifs Esther klug nach Mardochais Wunsche dem Könige zu verschweigen. Durch eine halbe Lüge erlangt sie die Liebe Assuerus'; das soll vielleicht der Keim ihres künftigen Seelenkampfes, ihrer inneren Zerrüttung sein. Sie wäre nicht übel willens, auch, nachdem sie so viel zu Gunsten der verstofsenen Wasthi gesprochen, die Krone einer Königin selbst zu tragen. Assuerus bietet ihr den Kranz; sie soll versuchen, wie er ihr steht; sie zagt, sie weigert sich anfangs, dann ergreift sie ihn schnell und setzt ihn aufs Haupt. Und so ist sie Königin geworden.

Lope's Assuerus ist ein besserer, aber auch ein weicherer Mensch als der Assuerus der Bibel. Er hat

von Natur ein weiches Herz; die Höflinge erst machen ihn zum Barbaren. Er ist wie ein Spielball in den Händen Hamans. Nicht aus eigenem, sondern aus fremdem Willen handelt er, kein Herrscher, sondern ein Beherrschter. Wasthi liebte er mit ganzer Seele; ihre smaragdgrünen Augen (ein Ideal der Schönheit der Spanier im XVII. Jahrh.), in denen sein Blick versank, machten ihn glücklich. Wegen einer nichtigen Grille verliefs er sie. Man sagt ihm, er solle Wasthi gleich von sich stofsen, und er thut es. Nun folgen Gewissensbisse auf Gewissensbisse; er sehnt sich voll Trauer und Kummer nach der Verlassenen zurück[1]). Das elende Höflingsgesindel berät und beschliefst eine neue Heirat als einziges Heilmittel für den Kranken, und er fügt sich in schwächlichster Ergebenheit diesem Wunsche. Wie Aussuerus gleich von den Reizen Esthers getroffen wird und das schlichte, bescheidene Mädchen auf der Stelle heiratet, ist bereits erwähnt worden. Haman hafst Mardocheo und will ihn samt allen, die seines Stammes, der Vernichtung preisgeben. Was Haman will, will auch der König, und so wird der Wunsch Befehl[2]). Nicht genug; der König giebt seinem Minister einen Ring als Lohn für seinen herrlichen Antrag und kann kaum die Zeit abwarten, bis sein Befehl in Erfüllung gehe[3]).

---

[1]) Hame de matar tu ausencia,
No podré vivir sin tí.

[2]) Assuerus sagt zu Aman: Escrive previsiones luego al punto
A todas las ciudades de mis Reynos
Para que mueran todos en un dia.

[3]) ¿Quando á los Hebreos dan
Justa y merecida muerte?

Aber mächtiger als die Schwäche des Königs für Aman ist seine Liebe zu Esther. Esther hat sich enthüllt und Amans Schändlichkeit und Schlechtigkeit dem König geklagt. Sofort ist Assuerus überzeugt, dafs sein früheres Idol der schlimmste aller Menschen sei, und läfst Aman zum Galgen führen [1]).

Eine solche Puppe ist Assuerus in Grillparzers Fragment nicht. Er hat mehr feste Gefühle, mehr eigenen Willen und ändert nicht von heute auf morgen die Gesinnung. An Lope's Assuerus erinnert er jedoch, wenn er gleich nach der Verstofsung der Wasthi noch immer in der Erinnerung an ihre Schönheit lebt, sich zu ihr zurücksehnt und, von Gewissensbissen gepeinigt, umherirrt. Wie Lope's König unterliegt er „aus versagter Festigkeit“ den Intriguen des Hofes; wie Lope's König wird er beherrscht, statt zu beherrschen:

Ich, euer Herr? Ihr seid's, ihr seid's, die meinen
— — — — — — — — — — — — — — — —
Seid ihr schlimm, bin ich's auch; bin ein Tyrann,
Der ich die Liebe möchte sein.

Was Assuerus bei Lope aber nicht im geringsten that: er hafst dies Gesindel, „das kriechende Geschlecht“, „die Feinde alles Blühns“, dem er doch gehorcht. Auch läfst er sich nicht ohne weiteres, wie der König beim Spanier, beweiben. Er braucht Überlegung und ist so überdrüssig und mifsgestimmt, dafs Aman über das Gelingen seines Planes bedenkliche Zweifel hegt und sich an Esther als die letzte Rettung anklammert.

---

[1]) Que es de la humildad trofeo
Ocupar la horca Aman
Que esperava á Mardocheo.

Grundzug des Charakters Amans in beiden Stücken ist nicht eigentlicher Stolz, sondern Eitelkeit. Ein durch und durch leerer, geistloser Mensch, dem sein Eigendünkel über alles geht, betrachtet Aman die Geringschätzung seines eigenen Ich als die gröfste Beleidigung und das gröfste Vergehen. Seine kleine Seele erkennt man an der Freude, mit welcher er die äufserlichen Huldigungen am Hofe entgegennimmt[1]).

Was ist, das gleich glorreich wäre?
Ich, der doch ihr Diener bin,
Speisen mit der Königin
Und dem König? Welche Ehre!

Er ist ein kleiner, ängstlicher Mann, der doch, wie Zares sagt: „mit seinem schneckengleichen Tasten — das Nützliche oft richt'ger ausspürt, als sonst ein Kluger und ein Mutiger." Der Haman Grillparzers ist die treue Kopie eines österreichischen Faktotums und premier Ministre aus den schönen Tagen des Kaisers Franz II. Der Minister bei Lope hat noch etwas Aufgeblasenheit mehr. Er ist ein ebenso lächerlicher Aufschneider, wie die bekannte Figur des Kapitän Spavento in den Dramen des 17. Jahrhunderts. Mardocheo ist ihm eine „elende Ameise" (hormiga miserable); er dagegen gebietet der Sonne und den Gestirnen. Bei

[1]) Aman (bei Lope):

¿Ay mas honra, ay mas favor?
Con la Reyna he de comer
Y con el Rey mi Señor.
¿Que puedo mas pretender?

Haman (bei Grillparzer):

Der König stickte selber
Sein Siegel mir an diese meine Hand.
Wer ist noch, der vor mir nicht sinkt in Staub?

seinem Namen zittern die Völker vom Ganges bis zum Jordan; die Vögel singen ihm Lieder zum Lobe und zur Verherrlichung.

Mardocheo ist sowohl bei Lope wie bei Grillparzer das Kehrbild Hamans. Was dieser durch List, verschrobenes Intrigieren, gemeines Handeln erlangt, gewinnt dieser durch sicheres, energisches Thun, durch Weisheit und Klugheit, Stolz und Unbeugsamkeit. In Lope's Drama ist Mardocheo von prophetischem Geist beseelt und verkündet laut die nahe Befreiung seines Volkes. Grillparzers Mardochai ist ein talmudischer Gelehrter, der viel mit Büchern umgegangen, der manche schlaflose Nacht im Studium und im Denken zugebracht. Lope's Mardocheo schickt Esther selbst zum König hin; ihr Gott wird ihr schon beistehen. Er redet ihr beständig von Gottes Gunst, von ihrer hohen Abkunft vor und erklärt sie für dieAuserkorene, welche die Errettung der Juden vollbringen werde. Grillparzers Mardochai lebt mit seinem Geiste in der Vergangenheit; die heiligen Bücher, welche er Tag und Nacht durchstudiert, offenbaren ihm die einstige Gröfse seines Volkes, für dessen Wohl er zehnmal sein eigenes Leben hingeben möchte. Wenn befohlen wird, dafs alle Mädchen im Lande zum König kommen müssen, so verbirgt er seine Esther nicht, er läfst sie sicheren Mutes und vertrauensvoll hingehen, möge daraus entstehen was da wolle, nur solle Esther ihre Abkunft verschweigen. Er vernimmt die Wahl des Königs nicht sogleich, wie im Stücke Lope's, sondern zeigt sich um das gute Mädchen besorgt, das nunmehr den Intriguen des Hofes preisgegeben ist. Um eine Gröfse wie Haman kümmert sich Mardochai nicht im geringsten.

Er beugt vor ihm nicht das Haupt (Haman bei Racine: „L'insolent devant moi ne se courba jamais“), lachte vielmehr über des Thoren Dünkel. Lope läſst Mardocheo dem Aman trotzen: („Dich ehre ich ebenso sehr, wie ich dein Pferd verehre“), und Aman muſs sich sagen: „Er kümmert sich um mich ebenso wenig, wie der Wind um dürre Blätter.“

Hamans Frau Zares sollte im Drama Grillparzers eine bedeutendere Rolle spielen, als in Lope's Drama. Bei Lope tritt sie bloſs in ein paar Scenen des dritten Aktes auf und teilt ihres Mannes Gesinnungen. Sie nennt Haman ihren „lieben Gemahl“. Nach dem seltsamen Ritt Mardocheo's versucht sie den traurig gestimmten Mann zu trösten. Das Volk sei bloſs in Aufruhr, meint sie, weil es ihn reue, Mardocheo am Galgen zu sehen. Darin liegt vielleicht eine versteckte Ironie. Grillparzer läſst seine Zares dem Haman feindlich gesinnt sein: „Er ist mein Mann, und doch bin ich ihm feind.“ Sie hat die Partei der verstoſsenen Wasthi ergriffen, hilft den Intriganten und Verschwörern, soll sich aber nach den Mitteilungen der Frau von Littrow im Laufe des Stückes immer mehr heben und zuletzt das Leben einbüſsen[1]).

Das köstliche Bauernpaar Sirena und Selvagio, das in Lope's „Hermosura de Esther“ den Ernst der Handlung mildert und als Graciosos den Hauptthelden des Stückes gegenübersteht, konnte Grillparzer natürlich nicht brauchen. Sirena träumt sich, als die neue Wahl Assuerus' bevorsteht, schon als Königin. Sie meint,

---

[1]) Frau Auguste von Littrow, Aus dem persönlichen Verkehre mit Franz Grillparzer. Wien 1873, S. 162.

der König berücksichtige nun mehr in seiner Wahl die ungeschmückte Bäuerin, als die geputzte Dame. Ihr Bauer Selvagio genügt ihr nicht mehr, sondern sie geht wirklich zur Wahl an den Hof, und als sie mit leeren Händen und ohne Krone zurückkehrt, versucht sie vergebens, den früheren Geliebten wieder zurückzugewinnen.

Der Gang der Handlung war schon in der Erzählung der Bibel angedeutet. Grillparzer spinnt die Intriguen der Höflinge und der Partei Wasthis weiter als Lope de Vega. Dem Spanier war die treue, lebendige Dramatisierung der in seiner einzigen, biblischen Quelle „das Buch der Esther" vorgezeichneten Facta die Hauptsache. Der Deutsche mufste überall feine und tiefe Begründung bringen und für die Darstellung tragischer Konflikte sorgen.

Grillparzer läfst die Verstofsung der Wasthi nicht wie Lope auf der Bühne vor sich gehen, sondern erzählt, wie so oft, das, was Lope in Dialog und Handlung sich entwickeln läfst. Die Beratung über die neue Heirat des Königs geschieht in beiden Stücken ähnlich. „Ein Weib, ein Weib, ein Weib," ist die einzige Heilung des Assuerus, sagt Grillparzers Haman, und auch bei Lope ruft Haman aus: „Was eine Frau Übel verrichtet hat, mufs eine Frau heilen." Die unbedeutende Scene bei Lope, in welcher der Hauptmann und die Soldaten den Befehl des Königs kundgeben und ausführen, hat Grillparzer erweitert und sorgfältiger ausgeführt. — Viel zu rasch, ohne eine Spur der Begründung, blofs kraft äufserer Reize, eines Paares wundervoller Augen, die heller als Sonne und Gestirne glänzen sollen, wird bei Lope Assuerus von Esther

gefesselt. Man versteht nicht, wie die so heifsgeliebte Wasthi plötzlich vergessen wird und ohne weiteres der neuen Schönheit weichen mufs. Egeo bringt das Mädchen zum König, wie ein Goldhändler etwa dem Käufer seine besten Juwelen. Der König schaut das Gebrachte an, findet es ganz hübsch und verschafft sich sofort das schöne Ding. Er macht Esther zur Königin; in einem Augenblick ist Bewerbung und Heirat beschlossen. — Eine so elementare Darstellung hätte Grillparzer nicht befriedigt. Der Deutsche hat in einer meisterhaften Scene das Entstehen, das stetige Zunehmen der neuen Liebe des Assuerus fein und wahr dargestellt. Die blofse Schönheit, auch die Schlichtheit, die Natürlichkeit, die Bescheidenheit wären nicht hinreichend gewesen, um das kranke und mifsgestimmte Gemüt des Königs zu heilen. Durch alle edelsten Reize des Geistes, durch hohe Gesinnung, festes, sicheres Auftreten, durch Gaben, welche ein königliches Gemüt selbst geadelt hätten, soll Esther die Aufmerksamkeit des Königs auf sich ziehen und nach und nach die frühere Geliebte aus seinem Herzen verdrängen. — Mardocheo vernimmt in Lope's Drama sofort den Ausfall der Wahl und weifs damit auch, gegen wen die Verschwörungen der Höflinge gerichtet sind. Bei Grillparzer mufs er widerwillig einer Intrigue im Palaste beiwohnen, erst von dem Pförtner erfährt er das Schicksal Esthers und eilt alsdann zu ihrer Hülfe. Überhaupt nimmt bei Grillparzer die Verschwörung der Anhänger Wasthi's viel mehr Raum auf der Bühne ein als im Drama Lope's de Vega. Die Scene zwischen Mardochai und dem Pförtner findet übrigens ihr Entsprechendes auch bei Lope. Nur sind es im spanischen

Stücke Bagatan und Zares, beide Pförtner des Königs. Der Jude vernimmt von ihnen selbst ihre Falschheit und ihren Verrat; er braucht nicht, wie bei Grillparzer, selbst die Stelle des Pförtners einzunehmen und von den Verschworenen, welche ihm ihren Plan in dem Briefe anvertrauen, dafür gehalten zu werden. Das ist durchaus Erfindung und Verwicklung Grillparzers. Übereinstimmend dagegen mit Lope läfst Grillparzer im entscheidenden Augenblicke Esther, als sie den König vor drohender Gefahr warnt, ihre Verwandtschaft mit Mardochai verschweigen. Die Scene zwischen Aman und Mardocheo findet bei Lope statt, nachdem die Verschwörung bereits entdeckt und der Befehl zur Vernichtung der Juden erlassen ist. Grillparzer läfst Haman und seinen Gegner unmittelbar nach der Scene zwischen den Verschworenen und dem Günstling zusammentreffen. Auch ist Mardochai's Gespräch, wie schon hervorgehoben, nicht herausfordernd, milder als im spanischen Stücke; Haman vernimmt sogar von seinem Gegner, wie sich unter den Höflingen „lauernder Verrat spinnt".

Wie aber wäre Grillparzer seinem Vorbilde gefolgt, wenn das schöne Fragment, das aus noch unklaren Gründen fallen gelassen wurde, fortgesetzt, das Drama zum Abschlufs gelangt wäre?

In Lope's „Esther" geht alles glatt und ruhig vor sich. Es ist wie leicht und sanft fliefsendes Wasser, das eine gelinde Trübung erfährt, das Trübe gleich absondert und ruhig weiter fliefst. Unschuldig und simpel hat Grillparzer das Stück genannt. Kein innerer Zwiespalt in Esther's Gemüt, kein schwerer Kampf zwischen Liebe und Pflicht, kein Hindernis,

das nicht gleich überwunden würde. Das gute, naive Kind braucht nur sein Gebet zu Gott zu richten, und gleich erlangt es das Gewünschte, gleich stellt sich der Friede in seiner Seele ein; der Gute erhält seine verdiente Belohnung, das Schlechte wird gleich bestraft; Mardocheo feiert einen glänzenden Triumph, Haman wird zum Galgen geschickt. Die tragische Vergeltung mufs der Vergeltung himmlischer Mächte weichen. Dafs Esther durch Schweigen eine Königin geworden, dafs sie sich selbst und den König betrügt, kümmert den Dichter nicht weiter. Mufste denn die kleine List, welche der Oheim übrigens eingeflüstert hat, gleich zur Tragödie führen? Und hat Lope denn nicht mit klugem Griff eine Wetterfahne von einem König geschaffen, der gleich bereit ist, heute zu verdammen, was er gestern geschätzt und geehrt, einen König, der nur mit den Augen anderer sieht und sich Esther völlig unterwirft?

Mit dem „Bewufstsein der Absicht ohne Deutlichkeit des einzuschlagenden Weges“, in der von Schiller definierten lichten Dämmerung der Gedanken, gestand der greise Grillparzer der Frau v. Littrow (Aus dem persönlichen Verkehr S. 157), an seiner „Esther“ gearbeitet zu haben; Ziel und Plan seien ihm wie eine Musik vorgeschwebt. Wir merken an dem erhaltenen Fragment, namentlich an der Expositionsscene wenig von einer blofs musikalisch schwebenden, dämmernden Idee des Stückes. Es scheint uns alles so klug vorbereitet, so klar und so tief ersonnen und erwogen! Esther sollte nach den Mitteilungen der Frau von Littrow die frühere Reinheit verlieren und durch Intriguen, durch den Zwiespalt

in ihrem Innern abgehärtet, zur Canaille werden. Sie sollte, nachdem ihr die despotische Rolle Hamans zugefallen, ein tragisches Ende finden[1]). Gewifs hatte der Dichter seine Heldin zu einem tragischen Kampfe bestimmt; eine so ruhige, unschuldige Dramatisierung der biblischen Erzählung, wie sie Lope de Vega und nach ihm Godinez vorgenommen; eine Esther, welche von Wunsch zu Wunsch, blofs durch Gottes Hülfe und durch Gottes Lenken, ohne selbst zu ringen, in den Besitz des Ersehnten gelangt, entsprach nicht dem Ideale Grillparzers. Esther hat ihr einsames, stilles Haus mit dem Hofe getauscht; sie hat, freilich mit dem Gedanken, ihrem unterdrückten Stamme zu nützen, die Krone begehrt; Mardochai hat ihr Befehl gegeben, ihre Herkunft geheim zu halten. Sie schweigt in der That. Der König fragt sie, ob sie den Entdecker der Verschwörung, den Mardochai, kenne. Sie antwortet mit einem: „Ich kenne ihn nicht." Das war ihre Schuld, und für diese Schuld mufste sie büfsen. Wenn die Intriguen der Partei Wasthis, wie es sicher in der Absicht des Dichters war, weiter um sich

[1]) Anders freilich sollte der Verlauf des Stückes sein nach den Mitteilungen des Ästhetikers Zimmermann. „Der König," soll zu ihm einmal Grillparzer gesagt haben, „sollte sich als schwacher, aber edelmütiger Mann zeigen, Esther und Mardochai ganz nach der Bibel gehalten werden. Haman würde durch seine Frau verleitet erscheinen, auch die Partei der Königin Vasti. Zuletzt sollte sich alles ganz gut lösen, mehr wie ein Schauspiel. Niemand sollte umkommen, aufser Haman." Vgl. L. A. Frankl, Zur Biographie Franz Grillparzers, Wien 1884, S. 32. — Es scheint, dafs der Dichter selbst, wenn er später mit Freunden sein Fragment besprach, kaum mehr wufste, wie er sein Stück ursprünglich geplant hatte.

griffen; wenn den Juden, durch Hamans Grausamkeit immer mehr in die Not gedrängt, die Vernichtung, oder was beinahe auf das Gleiche hinauskommt, die Ausrottung ihres Glaubens drohte, so mufste, wie man leicht einsieht, die Rolle Esthers an der Seite des Königs immer schwieriger und schwieriger werden. Durch blofses Beten wird sie ihre Zerknirschung, ihr Seelenzerwürfnis nicht heilen, den Kampf nicht schlichten. Sie wird kummervolle, ängstliche Tage zubringen, ihre Pflicht als eine schwere, schmerzhaft drückende Bürde fühlen. Aber braucht sie denn, weil ihr Kampf und Leiden zugeteilt sind, selbst eine Intrigantin, ein hartes, ein verdorbenes Wesen zu werden? Brauchte sie wirklich die Rolle Hamans zu übernehmen, blofs um den Launen des krankhaft erregten, unstäten Gebieters zu frönen[1])? Weshalb hat sie denn der Dichter am Anfang so sicher, so entschlossen, ihres Thuns so bewufst gezeichnet? Müssen wir nicht eher annehmen, dafs der betagte Dichter, der sich einen Zwang anthat, alte, vage Reminiscenzen wachzurufen, um die Neugierde seiner Besucherin zu befriedigen, des Sprechens überdrüssig,

---

[1]) Dafs nach dem Tode Hamans seine Reichtümer und seine Macht an Esther fielen, erzählt die Bibel. Racine schlofs damit sein Stück. Der König sagt zu Esther:

Viens briller près de moi dans le rang qui t'es dû,
Je te donne d'Aman les biens et la puissance.

Und Assuerus bei Lope:

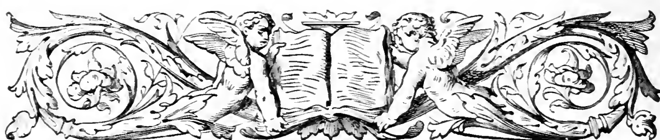
La casa y huertas de Aman
Y sus tesoros entrego
á Mardocheo, y á Esther.

Esther brauchte darum noch nicht ihre neue zugefallene Macht despotisch zu verwerten.

das Wort Canaille mit anderen Äufserungen hinwarf, um sich des lästigen Fragens zu entledigen[1])?

---

[1]) Seltsamerweise sind einige Kritiker und Litterarhistoriker geneigt, alle die wirklichen und vermeintlichen Vergehen Grillparzers auf die Schultern der Spanier zu wälzen. So schreibt Bulthaupt (Dramaturgie der Klassiker II, 92) über die „Esther": „Hätte jene Verhärtung des Charakters der Heldin aber ernstlich im Plane des Stückes gelegen, dann dürfte man eine Verlockung der Spanier darin erblicken, die sich Grillparzer stärker bemächtigten, als es, wie er selbst eingestehet, „einem Dichter neuerer Zeit gut ist." — Was würde Bulthaupt von einem Kritiker sagen, der, vorzüglich in spanischer Litteratur bewandert, sich Urteile über deutsche Dichter erlaubt, die er gar nicht gelesen, die er gar nicht versteht?



II. Grillparzers Studien über Lope de Vega.

Kein Dichter lebte in seinem Vaterlande glücklicher, geschätzter als Lope de Vega. Die Grofsen im Staate beschützten ihn, das Volk vergötterte ihn und begehrte immerfort die Erzeugnisse seiner ruhelosen Phantasie, die es zu verschlingen schien. Das Theater in Madrid, alle Theater in Spanien hingen von ihm ab. Dichter jeder Gattung kopierten ihn, bestahlen ihn, um Glück und Erfolg zu haben. Lope rühmt sich in einer Epistel an Don Antonio de Mendoza, er habe in Spanien mehr Dichter erzeugt, als es Atome in der Luft giebt. Viele Fremde kamen nach Madrid, sagt uns der treue Montalván (Fama póstuma), um Lope zu sehen, „blofs um sich zu überzeugen, dafs er ein Mensch war“. Erhob ein Gegner unklugerweise seine Stimme, so ward er gleich durch die Freunde des Fenix de los Ingenios zum Schweigen gebracht. So wurde die „Spongia“, eine Flugschrift des Pedro Torres Rámila, gleich nach seinem Erscheinen durch die derbe, stachelnde „Expostulatio Spongiae“ (1618) des Francisco Lopez de Aguilar, des Alfonso Sánchez und anderer zu Boden geschlagen und es wurde von Verehrern bewiesen, dafs Lope de Vega vor allen alten und modernen

Dichtern den Vorrang verdiente. Wirkliche Gegner hat Lope überhaupt kaum gehabt. Um das Gebaren einiger, wie Cristóbal Suarez de Figueroa, der sich mit fremdem Gute schmückte, mit der Verstümmelung eines Werkes des originellen Guerzoni unverdienten Ruhm erwarb[1]), und nebenbei im „Pasajero“ (Advertencias utilísimas á la vida humana, Madrid 1617) und anderswo das Gift seiner Rede nicht sparte, brauchte sich Lope nicht zu kümmern. Die paar Bitterkeiten in Sonetten von Góngora, Quevedo, Alarcon, Cervantes und anderen kommen kaum in Betracht. Zu einer ausgesprochenen litterarischen Fehde kam es nie. — Als Lope starb, da war es, als ob der Fenix, der „monstruo de la naturaleza“ in seinen Werken, durch alle Jahrhunderte hindurch mit ungetrübtem Glanze fortleben sollte. In Spanien sangen ihm Hunderte Lobreden und Lobgedichte nach (Fama póstuma á la vida y muerte del Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio, Madrid 1636), und selbst im Nachbarlande Italien ward das Hinscheiden Lope's wie ein nationaler Verlust bedauert und beweint. Jeder, der nur reimen

[1]) Dafs die „Plaza universal de todas ciencias y artes, parte traducida de Toscano, y parte compuesta por el Doctor Christoval Suarez de Figueroa“ (Madrid 1612 und 1630) nichts ist als eine elende verstümmelte Übertragung der italienischen „Piazza universale“ des Tomaso Garzoni da Bagnocavallo und fälschlich von spanischen, auch von tüchtigen Litterarhistorikern als ein originelles Werk angeführt wird, werde ich in meinen Studien über „Beziehungen zwischen spanischer und italienischer Litteratur“ in der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte nachweisen. — Die „Some documents of Christobal Suarez de Figueroa“ von A. Rennert im VII. Bande (1892) der „Modern Language Notes“ konnte ich selbst nicht einsehen.

konnte, auch der dunkelste Akademiker zerbrach sich den Kopf, um ein paar Concetti zu Ehren des grofsen Lope zusammenzubringen. Der Carmeliter-Pater Crivelli gab ein interessantes Bild der Beschaffenheit und Anzahl der in Italien um den Tod Lope's vergossenen Thränen:

Hor qui il cuor a un mar d'humor disterra
Mentre ogni cuor alto cordoglio aggira.
Che de la madre perla in fondo algente
Nutriscono del Ciel gli humor stillanti,
Là nell'immensa Tethi d'Oriente
Vega, che tolse ad ogni honor il vanto,
Fia, che lo nutri sol rugiada ardente
Degli nostri occhi, in Ocean di pianti.

Lope's Freund Fabio Franchi hat in einem jetzt wenig bekannten Bande alle diese abgeschmackten „Esequie" der italienischen Musen gesammelt[1]).

[1]) „Essequie poetiche, ovvero Lamento delle Muse Italiane in morte del Signor Lope de Vega, Insigne e Incomparabile Poeta Spagnuolo. Rime e prose raccolte dal Signor Fabio Franchi Perugino." Venezia 1636. (Das angeführte Gedicht Crivelli's „Al tumulo di Lope". S. 62.) — Sämtliche Litterarhistoriker, welche dieser „Essequie" gedacht und die einleitende Rede, wie es der Titel: „Oratione fatta in parnaso dal Sig. Cavallier Marino in morte e lode del Poeta d'Europa e Fenice Spagnuola il Signor Lope de Vega" angiebt (der Rede folgt ein „Sonetto del Sig. Cavallier Marino in morte e lode del Gran Lope de Vega) wirklich dem Giambattista Marino zugeschrieben haben, sind in einen Irrtum verfallen. Marino war 1625, volle 10 Jahre vor Lope de Vega, gestorben. Niemals hätte auch Marino, trotz seiner bekannten Freundschaft mit Lope das Folgende, das ich gedachter Rede entnehme, behauptet (S. 8): „Jo se bene indegno di esser nominato fra tanti valorosi Ingegni, confesso, che hò cavato dalle Opere del Gran Lope i più bei concetti, che hanno onorato le mie, e l'istesso confessano molti altri virtuosi Toscani."

Aber schon wenige Jahre darauf war es mit diesem Kultus Lope's zu Ende. Jede Begeisterung hatte aufgehört. Die Spanier streuten vor dem Altar eines anderen Idols Weihrauch; sie liefen zu den Comedias und den Autos Calderons mit gleicher Begierde, wie sie zu den Spielen des grofsen Vorgängers gelaufen waren. Lope de Vega war bald ein verschollener Dichter. Seine Comedias waren in einer einzigen grofsen Sammlung von 25 Quartbänden, welche der Dichter nur teilweise selbst besorgt hatte, schwer zugänglich. Einige Stücke von ihm verschwanden gar mitten im Potpourri gesammelter Dramen der „Flor de Comedias“ und der „Coleccion de comedias escogidas“, und ob ein Stück wirklich Lope oder Mirá de Amescua, Alarcon oder irgend einem anderen gehörte, das war dem Leser und dem Darsteller damaliger Zeit völlig gleichgültig. Rasch, allzu rasch kam dann die Periode des Verfalles des spanischen Theaters. Das erfinderische Genie war gelähmt, die Produktion stockte, das Interesse des

---

Der Sammler Franchi hat vielleicht gedacht, dafs in einem Bande, wo Achillini, Testi, Malvezzi und andere figurierten, das Haupt der Schule nicht fehlen dürfte, und erfand vielleicht selbst die lange Lobrede, welche in der That, dem Stile nach, seinem „Ragguaglio di Parnaso“ gleicht. — Im Buche M. Menghini's, La vita e le opere di Giambattista Marino. Roma 1888, ist darüber nicht Rat zu holen. — Schack, „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien“ II, 229, Menéndez y Pelayo in seiner „Historia de las ideas estéticas en España,“ T. II, Vol. II. Madrid 1884, S. 475 f., um nur der bedeutendsten zu gedenken, sind in den erwähnten Irrtum gefallen. — Leicht zu entschuldigen ist somit Grillparzer, wenn er (1828 — XIII, 23) die Lobrede dem Marino zuschreibt. — Das genaue Verhältnis Marino's zu Lope gedenke ich in einer künftigen Arbeit über „Lope de Vega e l'Italia“ zu erörtern.

Publikums nahm ab. Nach dem Tode Calderons blieb die Bühne verwaist. All das Gedichtete und Dargestellte wurde zu Grabe getragen; man sprach von der vergangenen, herrlichen, überfruchtbaren Epoche der Bühnenklassiker wie von einem Traum, ja bald sprach man überhaupt nicht mehr davon; man liefs die Toten ruhen.

Politische Umwälzungen hatten einen Umsturz der nationalen Litteratur in Spanien zur Folge; die so stolzen Spanier liefsen sich von Fremden belehren. Das Gute war im eigenen Lande nicht mehr zu finden, es sollte von Italien, von Frankreich herbeigeschafft werden. Das Scepter der litteratischen Kritik hielt jetzt Ignacio de Luzán, welcher die besten Jugend- und Mannesjahre in Italien zugebracht, die Luft italienischer Akademien eingeatmet hatte, ein Bewunderer und Nachahmer Muratori's und Gravina's, ein nüchterner, aber klar blickender, vorurteilsloser Verstandesmensch, welcher die Geringschätzung Wolfs, Ticknors und anderer, die ihn einen stumpfsinnigen Pedanten nennen, nicht verdient. Aber der Vorwurf, dafs Luzán in seiner „Poética" (1739) mehr die Fehler als die Vorzüge des spanischen Nationaltheaters berücksichtigt habe, bleibt leider bestehen. Er hat in seiner Art die Gründe angegeben, weshalb einem solchen Kolofs wie dem spanischen Drama nur kurze Lebensdauer beschieden sein konnte. Er las und bewunderte Lope de Vega, wenn er auch in seinem Eifer für Aristoteles ihn wegen den häufigen Sünden gegen die dramatischen Einheitsdogmen tadelte. Von Luzán stammt folgendes Urteil über Lope, das auch Grillparzer gern unterschrieben haben würde. „Er war ein aufser-

ordentlicher Dichter — kein Muster, das nachgeahmt werden soll, wohl aber ein ungeheures Schatzlager, aus welchem der mit gesunder Urteilskraft und mit gutem Geschmack begabte Dichter schöpfen kann" [1]). Die Nachfolger Luzáns: Blas Nasarre, Montiano y Luyando, Velázquez, Clavigo y Faxardo, Marchena, und wie sie alle heifsen, sind weit entfernt, dem Meister Luzán in ihrer Kritik zu folgen. Die meisten von ihnen hielten Lope so gut wie Calderon für einen Pfuscher und ihre Stücke für Mifsgeburten. Nasarre behauptete in dem Prolog zu den „Comedias y Entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra (Madrid 1749) dafs Cervantes, blofs um sich über Lope lustig zu machen, seine Comedias dichtete. Velázquez kennen wir bereits durch die Übersetzung Dieze's. Es erhoben sich freilich Stimmen gegen diese französisch geschulten und beschränkten Ankläger der grofsen nationalen Dramatiker. So schrieb Francisco Nieto de Molina einen „Discurso en defensa de las Comedias de Frey Lope Félix de Vega Carpio" (Madrid 1768); allein die Verteidiger Lope's waren im allgemeinen eben so schwach wie seine Ankläger. Dem Verständnis des altspanischen Theaters wurde mit Nieto's „Discurso" und anderen Flugschriften nicht gedient [2]). Vor Schlufs

[1]) Poética, ó Reglas de la Poesia en general y de sus principales especies p. D. Ignacio de Luzán (2. Ausg.). Madrid 1789. II, 21.

[2]) Der vernünftigste und begabteste Verteidiger Lope's war wohl Zavaleta, der unter dem Namen eines „Ingenio de esta corte" einen „Discurso crítico sobre el orígen, calidad y estado presente de las Comedias de España contra el dictamen que las supone corrompidas y en favor de sus mas famosos escritores el Doctor

des Jahrhunderts war die barmherzigste Leistung zu Gunsten Lope's die Ausgabe der „Obras sueltas“ durch Sancha (Madrid 1776—79). — Dafs ein so ausgezeichneter Kenner dramatischer Kunst wie Moratin der Jüngere [1]) für Lope de Vega und sein Theater blofs Hafs nährte, ist gewifs sonderbar; konnte er doch in seinen „Obras póstumas“ (Madrid 1867, I, 156) ein Urteil wie folgendes fällen: „Seine Fabeln sind unpassend, ohne jede moralische Absicht, ohne Studium der Charaktere, ohne wahrscheinliche Verwickelung, mit zusammenhangslosen Episoden vermengt und mit pompösen Bildern und kühnen Metaphern geschmückt; falsche Gedanken, pedantische und rätselhafte Lehren, unnatürliche Vorstellungen, Zweideutigkeiten, Glossen, unnütze Beschreibungen, die Gemeinheiten einer Schenke, und doch eine epische Erhabenheit, ein lyrischer Schmelz, musikalische und leicht fliefsende Verse, eine reine Sprache, alles das ersetzt den Mangel an bessern dichterischen Gaben“ [2]). Wie Leandro Fernandez de Moratin

Frey Lope Félix de Vega Carpio y D. Pedro Calderon de la Barca,“ Madrid 1750 veröffentlichte.

[1]) Cánovas del Castillo geht aber entschieden zu weit in seiner Bewunderung für L. F. Moratin. Vgl. seinen „Discurso pronunciado el dia 25 de Marzo de 1871 en la Real Academia Española, contestacion al Sr D. Manuel Silvela,“ und sein Buch: „Artes y Letras.“ Madrid 1887, S. 218 ff.

[2]) „Sus fábulas sin objeto moral, ni oportunidad, ni expresion de carácteres, ni enredo verisimil, confundidas en episodios inconexos, ataviadas con la brillante pompa de imágenes y metáforas atrevidas; conceptos falsos, doctrina pedantesca y enigmática, retruécanos, equívocos, glosas, descripciones, bajeza tabernaria, sublimidad épica, elegancia lírica, fáciles, sonoros versos, pura diccion, suplen la falta de otras mejores.“ — Und doch ist in den „Obras Literarias des D. Manuel Silvela“, Madrid 1890, einmal (S. 506

dachten mehr oder weniger alle Kritiker und Dichter Spaniens lange noch nach der Reaktion zu Gunsten des altspanischen Theaters (will sagen einiger Dramen Calderons) unter den Koryphäen der Romantiker Deutschlands [1]), und es brauchte die berühmten „Vindicaciones de Calderon y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura" (Cadix 1820) des trefflichen Böhl von Faber, um die allgemein herrschende engherzige Meinung über die Hauptheldeu der Nationalbühne in Spanien umzustürzen. Doch auch in der Folge, da Calderon immer mehr auf ein hohes Postament gesetzt und um so mehr gelobt und verehrt wurde, je weniger man ihn verstand, achtete man auf die Dichtung Lope's de Vega kaum. Seine Comedias blieben noch immer so unzugänglich wie vor zwei Jahrhunderten. Was in der „Coleccion general de Comedias escogidas (Madrid 1826—31), was von Ochoa später (Paris 1833) im „Tesoro del Teatro Español" von Lope de Vega abgedruckt wurde, war wenig, sehr

vom „altísimo aprecio que (Moratin) hacia de las preclaras dotes de Lope" die Rede.

[1]) So konnte es kommen, dafs ein in Spanien reisender Deutscher die damalige Geringschätzung der Spanier für ihre Klassiker im Gegensatze des ihnen von den deutschen Romantikern gespendeten Lobes zustimmend hervorhebt; es ist P. J. Rehfues in seinem Buche: Spanien, nach eigener Ansicht im Jahre 1808 und nach unbekannten Quellen bis auf die neueste Zeit; Frankfurt a. M. 1813, I, 379 ff. „Desto rühmlicher hingegen ist es für die Spanier, dafs sie im ganzen diese beiden Dichter (Lope und Calderon) weit strenger und richtiger beurteilen, als es in Deutschland geschieht, wo man für manchen ihrer Fehler nicht einmal mehr eine Entschuldigung nötig hielt und in den wahnsinnähnlichen Verirrungen der Phantasie und dem gesunkensten Geschmack nichts als die Kraftäufserungen eines tiefen Gemütes finden zu wollen, gutmütig genug war."

wenig und meist schlecht ausgewählt und bearbeitet. Während Calderon's Autos schon seit dem vorigen Jahrhundert (Madrid 1760—63) von dem fleifsigen Juan Fernandez de Apontes in 11 Bänden gesammelt vorlagen, und Keil anfangs der dreifsiger Jahre seine Ausgabe der Dramen Calderons besorgte, war man für die Autos Lope's noch auf die klägliche Ausgabe von Zaragoza und Madrid 1644 angewiesen. Eine Auswahl der Comedias Lope's wurde erst in den 50er Jahren für die „Biblioteca de Autores Españoles“ (Madrid 1853—60) von Hartzenbusch getroffen.

Was Martinez de la Rosa in den „Anmerkungen“ zu seiner „Poética“ (Obras II, 420 ff.) über Lope schreibt, ist recht einseitig und flach. Besser erschien Lope unter der kritischen Lupe des D. Alberto Lista y Aragon, dessen „Lecciones de literatura dramática“, Mad. 1839, epochemachend wurden und auch für den heutigen Forscher viel des Beachtenswerten enthalten. Im gleichen Jahre, in dem Enk seine Studien über Lope veröffentlichte (1839) und Claude Fauriel das Leben Lope's auf Grund der „Dorotea“ in der „Revue des Deux Mondes“ (1834, September) erörterte[1]), schrieb

[1]) Vgl. auch Damas-Hinard in der „Revue indépendante“ 1839 (und auch sein Théâtre espagnol, Paris 1842. — Eine Auswahl aus Lope's Stücken) mit einer guten Einleitung von La Beaumeile, „Chefs d'Œuvres du Théâtre espagnol“ erschien schon zu Paris 1822. — Die weiteren Leistungen der Franzosen Puibusque, Vieil-Castel, Latour, Lafond, dessen „Etude sur la vie et les œuvres de Lope de Vega“ 1857 erschien, konnten die Kenntnis Lopescher Poesie nicht viel fördern. Eine kurze, keineswegs originelle Darstellung des Lebens Lope's de Vega enthält die Einleitung von: Lope Felix de Vega Carpio. La Dorotea action en prose, traduite par C. B. Dumaine. Paris 1892.

Duran wenige aber vortreffliche Seiten in der „Revista de Madrid“ (Dezember 1839) — „Poesia popular — Drama novelesco — Lope de Vega[1]). Moron gab von 1842—1844 in der „Revista de España“ seine „Ensayos histórico-filosóficos sobre el antiguo teatro Español“. In der gleichen Rundschau besprach (1845) E. Hartzenbusch Lope de Vega in den „Apuntes para la historia del teatro moderno español“. Die Artikel von Mesonero Romanos über die bedeutendsten spanischen Dramatiker von Lope de Vega bis Cañizares erschienen erst in den 50er Jahren im „Semanario pintoresco“, mehrere Jahre nach dem Erscheinen von Schacks klassischem Werke[2]).

Was Deutschland von Lope de Vega bis zum Tode Malsburgs kannte, ist in der Einleitung erzählt worden. Von 1824—1828 gab C. Richard eine mehrbändige Übersetzung einiger Comedias und Novellen Lope's, die „Arcadía“ und die „Dorotea“ dazu[3]). Im Jahre 1829 vollendete Zedlitz sein fünfaktiges Trauerspiel „Der Stern von Sevilla“, eine im ganzen gelungene

---

[1]) Wiedergedruckt in „Obras de Lope de Vega pub. p. la Real Acad. Española. Madrid 1890, S. 7 ff. — Ein guter Artikel über Lope de Vega, von A. G. Z. (Antonio Gil y Zárate) ist im „Semanario pintoresco“ vom 20. Januar 1839 zu lesen.

[2]) Eine eingehendere Besprechung der Lopeschen Litteratur in Spanien und im Ausland wäre hier, wo es sich für unsern Zweck blofs um das Schicksal der Dichtung Lope's im Vaterlande Grillparzers handelt, nicht am Platze. — Nur nebenbei will ich vor einem Buche G. A. Lewes' (auch bekannt als Biograph Goethe's) warnen: The Spanish Drama, Lope de Vega and Calderon, London 1846.

[3]) Lope de Vega, Romantische Dichtungen, übersetzt von C. Richard. 9 Bände. Aachen und Leipzig 1824—28.

Bearbeitung der bereits von Malsburg übersetzten „Estrella de Sevilla". Malsburgs Freundin und Mitarbeiterin, Pauline von Calemberg, gab zu Kassel im Jahre 1837 ihren „Kaiser Otto in Florenz" eine freie Bearbeitung nach Lope[1]) heraus. 1839 erschien in Wien das erste kritische Werk eines Deutschen über Lope de Vega; die „Studien über Lope de Vega Carpio" von Michael Enk von der Burg.

Enk mufste leider für seine Studien die Pariser Sammlung Ochoa's, welche blofs 48 Stücke Lope's de Vega umfafste, zu Grunde legen. „Der unbekannteste Dichter," sagte er in der Vorrede, „ist zugleich einer der unzugänglichsten" (S. IV.). Er gab Inhaltsangaben von 24 Stücken Lope's, die nicht gerade zu den besten des Dichters gehören, und welche ausnahmslos auch in Grillparzers Studien über Lope besprochen wurden. Vieles von seinen seltenen Kenntnissen in der spanischen Litteratur dankte er dem freundschaftlichen Verkehre mit Ferdinand Wolf[2]). Er besafs von Natur aus nicht die Gaben des Dichters, was ihn oft quälte und schmerzte, dafür aber einen klar sichtenden Verstand, feines Gefühl für Poesie, Geschmack und Takt in litterarischen Dingen[3]). Nur schade, dafs er seine

[1]) Die Übersetzung dreier Novellen Lope's de Vega enthielt das zu Leipzig 1834—36 veröffentlichte: „Novellenbuch oder hundert Novellen" von E. von Bülow. Band I Nr. 9 „Die erfüllte Weissagung." Band II Nr. 11 „Eifersucht bis in den Tod." Band III Nr. 22 „Dianens Schicksale".

[2]) Briefe Enks, mitgeteilt von R. Schackinger. Michael Enk von der Burg an Ferdinand Wolf. In: Zeitschrift für österreichische Gymnasien, 1891, S. 582 ff.

[3]) Ich kann mit dem Urteil E. Kuhs über Enk (Zwei Dichter Österreichs S. 96), es mangle ihm: „die reine Bildung, die poetische

Studien über Lope nicht genug erweitern und vertiefen konnte. Er ereiferte sich gegen diejenigen, welche in Lope blofs den Darsteller der abenteuerlichsten Erfindungen, der tollsten Sprünge einer ausschweifenden Phantasie sehen wollten, die ihm Flachheit in der Charakterisierung vorwarfen. Er meinte (S. 78), dafs Lope seine Charaktere nicht „durch Darstellung der Gesinnung und mittelst des Vehikels der Reflexion" entwickelte, sondern „sie am liebsten durch Situationen" darstellte. In mehreren Stücken, vornehmlich im König Bamba (S. 41), hat Enk die Tiefe der poetischen Intention doch zu sehr hervorgehoben, aber die grofse Frische, Natürlichkeit und Unbefangenheit der Darstellung, das Talent (S. 194), „jeder seiner Empfindungen, jeder Situation und selbst der unbedeutendsten Scene ein eigentümliches Gepräge zu geben", richtig erkannt und gerühmt. Mehr als durch seine Studien hat sich Michael Enk um das Andenken und Verständnis Lope's de Vega durch die treue, lange Jahre dauernde Leitung Münch-Bellinghausens (Friedrich Halm), wohlverdient gemacht. „Dir, der mir riet, in Spaniens Schacht zu dringen," rief ihm Halm im Dedikationsgedicht seines „König und Bauer" zu [1]). So lange Enk lebte, hat Halm keine Bearbeitung spanischer Stücke übernommen, ohne seinen Freund und Lehrer um Rat zu fragen. Noch im Mai 1842 war Enk gesonnen, einen zweiten Teil seiner

Empfindung, der durchdringende Blick", durchaus nicht übereinstimmen. Auch finde ich Kuhs Urteil, über Enks „Melpomene" zu hart und ungerecht.

[1]) Im III. Bande der dramatischen Werke (IV. der Ges. W.) von Friedrich Halm, Wien 1856.

Studien über Lope folgen zu lassen [1]). Halm drang mehrmals auf die Ausführung dieses Plans. Aber schon im Mai des folgenden Jahres schrieb Enk an Münch: „Lope setze ich gewifs nicht fort“ [2]).

Nach Enks Studien, Halms Bearbeitung von „König und Bauer“ (Wien 1842), nach den unbedeutenden Übersetzungen aus Lope von C. A. Dohrn in seinen „Spanischen Dramen“ (Berlin 1841—44), in deren erstem Bande zum erstenmal die Verdeutschung eines Autos Lope's erschien, gab Graf Schack gleichzeitig mit der Vollendung seiner dreibändigen, jedem Forscher auf dem Gebiete der spanischen Litteratur unentbehrlichen „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien“, sein „Spanisches Theater“ (2 Teile, Frankfurt 1845) heraus. Darin sind vier Zwischenakte Lope's und das Drama „Fuente Ovejuna“ meisterhaft übersetzt [3]). Eine gleich vortreffliche, wenn auch freiere

---

[1]) Ein anderes, sehr umfangreiches Werk über Lope de Vega hatte Enk Ende der 30er Jahre geplant. So schreibt er an Wolf (Vgl. den bereits angeführten Briefwechsel), von Melk aus am 23. Juni 1838 (Zeitschrift für österreichische Gymnasien 1891, S. 584): „Übrigens denke ich, bis mein Kurs nach 3 Jahren geendet, die Analysen, wenn der Himmel Leben und Gesundheit giebt, fortzusetzen, und dann zu versuchen, ob sie mich auf ein Jahr nach Rom lassen, um ein umfassenderes Werk über Lope auszuarbeiten als Holland. — Gelingt mir das: dann will ich mit Freude bekennen, quantum benevolentiae tuae debeam.“

[2]) Vgl. Briefwechsel zwischen Michael Enk von der Burg und Eligius Freiherr von Münch-Bellinghausen (Friedrich Halm). Herausgegeben von R. Schackinger. Wien 1890. — Brief von Enk an Münch vom 12. Mai 1842 (S. 178). — Von Münch an Enk, den 2. März 1842 (S. 205) und vom Mai 1843 (S. 213).

[3]) Neue Ausgabe mit Hinzufügung von Guillens de Castro Cid, Stuttgart 1892.

Verdeutschung von zwei Comedias Lope's „El perro del hortelano“ (Gräfin und Zofe) — „El Mayor Imposible“ (Das Unmöglichste von allem) hat Lud. Braunfels in seinen „Dramen aus und nach dem Spanischen“ (Frankfurt 1856) geliefert, einige Jahre, nachdem Grillparzer seine fragmentarischen Studien über die von ihm gelesenen Dramen seines Lieblings in der Handschrift abschlofs.

Etwa gegen Ende der 20er Jahre, als Grillparzer Lope de Vega andauernd zur Erholung und Selbstkräftigung las, mag ihm der Gedanke, eine kritische Arbeit über den Spanier zu schreiben, entstanden sein. Grillparzer dürfte mit Freunden seinen Plan besprochen haben, denn vom 22. Dezember 1827 ist uns ein Brief des Grafen von Hohenthal erhalten, worin der Graf, nachdem er den Dichter von seinen spanischen und portugiesischen Studien unterrichtet, den Wunsch ausspricht: Grillparzer möge seine Arbeit über Lope bald zu stande bringen: „Liefern Sie uns doch bald etwas über Lope und pflücken Sie neben den Dichter- auch Kritiker-Lorbeeren“ [1]). Kritiker-Lorbeeren zu pflücken, war gewifs niemals ein eifriger Wunsch Grillparzers gewesen. Jedenfalls wollte er in irgend einer Weise dem Ruhme des Spaniers dienen, den geliebten Dramatiker der Vergessenheit, in der er so lange geschlummert, entreifsen, ihn den Deutschen, die immer noch in der Bewunderung Calderons

---

[1]) Grillparzer-Jahrbuch I, 213. Wien 1891. Hier ist auch von einem Briefe, den Grillparzer am 3. Mai 1827 geschrieben haben soll, die Rede, welcher, wenn er je zur Veröffentlichung gelangt, einiges Licht auf die beabsichtigte Arbeit Grillparzer über Lope werfen wird.

befangen blieben, vorführen. Da er der Übersetzung spanischer Comedias, welche niemals den wahren Geist des Originals wiedergeben konnten, im grofsen und ganzen abgeneigt war, schien ihm die beste Propaganda für Lope ein Buch, welches erweitern und vertiefen sollte, was Lord Holland in seinen in London 1806 veröffentlichten, dürftigen „Some accounts of the life and writings of Lope Félix de Vega Carpio“ oberflächlich behandelt hatte. Gestehen wir es sogleich: ein solches Buch, welches den Erfordernissen unserer modernen wissenschaftlichen Kritik entsprochen haben würde, ein Buch, vollgestopft mit Daten, in aller chronologischen Sauberkeit, in wohl geteilten und wohl überlegten Abschnitten, wäre Grillparzer nie gelungen. Dazu war er zu sehr Dichter, und dazu hätte seine Geduld nicht ausgereicht. Nur kurze, zusammenhangslose, künstlerische Skizzen können wir aus seiner Feder erwarten, und nur solche Skizzen hat er in der That geliefert, wahre Meisterstücke der Charakteristik, welche trotz des Mangels jeder organischen Verknüpfung, trotz der Willkür, mit welcher sie hingeworfen, für uns ebenso wertvoll sind als ein solides Werk eines soliden Kritikers über den spanischen Dramatiker. Übrigens wird wohl Grillparzer seinen Plan niemals in vollem Ernste aufgefafst haben; waren ihm ja die Litterarhistoriker grundsätzlich zuwider, hat er sie ja derb und oft genug gegeifselt, sich mit Gervinus niemals versöhnen können! „Ich bin, dem Himmel sei gedankt, wenig bewandert in der Litteraturgeschichte“ (XIII, 73), sagte er einmal, als ihn seine historischen Kenntnisse im Stiche liefsen.

Anfangs der 50er Jahre, als schon Enk und Schack seinem Lope Ehre erwiesen hatten, trat der Gedanke, selbst ein kritisches Werk über den Spanier zu liefern, hinter dem dringenden Bedürfnis zurück, seine wahrhaft enorme Lektüre durch Aufzeichnungen nutzbar zu machen. In der Besprechung von Lope's Griseldisdrama gesteht Grillparzer (XIII, 105): „Überhaupt ist der beinahe gänzliche Verlust meines Gedächtnisses der Grund, warum ich diese Hauptzüge Lopischer Schauspiele hier niederschreibe, damit beim Wiederanblick der Umrisse ich mich der Ausfüllungen zum Teil wenigstens wieder erinnere. Zugleich der immer zunehmende Widerwille gegen das Schreiben, so dafs ich mich wenigstens zwinge, die Feder in die Tinte zu tauchen und zusammenhängende Sätze aufs Papier zu werfen.“ Wenn Grillparzer die Geduld des Litterarhistorikers mangelte, so besafs er dafür die Geduld zum Lesen im Überflufs. Es ist wahrhaft erstaunlich, mit welcher Beharrlichkeit er einen Band der Comedias Lope's und anderer Spanier nach dem andern bis zu seinem Lebensende durchlas. Noch erstaunlicher, dafs diese Lektüre ihn nie verdrofs, ihm immer Genufs und Trost verschaffte. Dünkt uns ein Stück schlecht, will das Ende zu dem Anfang nicht passen, folgt eine Absurdität der andern, so überfällt uns Langeweile und Ärger; wir greifen nach einem andern Stück, und ist dieses ebenso wenig wert wie das vorher gelesene, so werfen wir die ganze Sammlung weg und suchen nach besserer Ware. Nicht so Grillparzer. Er lachte höchstens über das drolligste, leichtfertigste Zeug, las in dem angefangenen Bande immer weiter und weiter, mit ungestörter Ruhe. Er

hatte, wir wissen es, seine Stunden im Tage, die er den spanischen Dichtern, seinem Lope insbesondere, widmete, und betrieb sein Studium und seine Lektüre, im hohen Alter besonders, ganz systematisch. War er mit Lope beschäftigt, und enthielt ein Band seiner „Comedias" auch Stücke anderer Dichter, so las Grillparzer unbekümmert auch diese, so z. B. die „Ynez de Castro" des Mexia de la Cerda im dritten Bande der Comedias Lope's de Vega. „Ich lese diese Stücke nur," bemerkte der Dichter (XIII, 77) „weil ich mir einmal vorgenommen, den ganzen Band zu absolvieren." Gegen Ende der 60er Jahre nahm Grillparzer einen Band nach dem andern der Sammlung „Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España" durch (schriftliche Aufzeichnungen des Dichters liegen uns bis zum 10. Band inbegriffen vor). Als er zum 6. Band gelangte, bedauerte er, den zu kleinen und schlechten Druck nicht lesen zu können, weil seine Augen dies nicht aushielten (XIII, 260). Er übersprang einen Band, fuhr dann aber in seiner Lektüre weiter.

Niemand hat den Mangel einer lesbaren Ausgabe der Comedias Lope's so schmerzlich empfunden wie Grillparzer. So gedruckt, wie diese Comedias vor Jahrhunderten vorlagen, konnten sie unmöglich Verbreitung finden. Die vollständige Sammlung war und ist noch heutzutage, selbst in den gröfsten Bibliotheken Europas, eine grofse Seltenheit. Eine neue Auflage Lope's de Vega, meinte Grillparzer (XIII, 53), wäre „ein eigentliches Glück für unsere heutige, in Klügeleien und Abstraktionen versunkene Welt." Nur befürchtete er, dafs die Deutschen, mit einem bequemen Text versorgt, auch seinen Lope unüberlegt, sklavisch

nachahmen würden. Wie wenig Grillparzer dem gesunden Geschmack seiner Landsleute traute, zeigt folgende Äufserung (XIII, 247): „Wenn der Plan, die dramatischen Werke Lope's herauszugeben, zu Stande kommt, nicht die Deutschen werden ihn zuerst erkennen, sie sind heutzutage zu unnatürlich; nicht die Engländer, sie sind zu einseitig in ihren Shakespeare verrannt; die Franzosen werden zuerst seine Naturwahrheit herausfinden, denn seit ihnen ihre klassische Form verleidet worden ist, sind ihre Bessern zugänglich für alles." Grillparzer hat hier den Franzosen entschieden zu viel Ehre erwiesen und that den Deutschen und Engländern unrecht[1]). Dem eifrigen Wunsche des grofsen Österreichers hat endlich in den letzten Jahren die spanische Akademie entgegenkommen wollen. Leider hat sie bis jetzt nur den guten Willen gezeigt, und von 1890 bis heute trotz ihres Versprechens blofs 3 Bände veröffentlicht. Der 2. Band erschien zu Madrid 1892 und enthält 30 Autos Lope's. Der 3. Band ist im verflossenen Jahre erschienen.

Von allen denjenigen, die sich vor ihm mit Lope de Vega beschäftigt hatten, wufste Grillparzer nicht viel Gutes zu sagen. Sein Urteil über A. W. Schlegel ist uns bereits bekannt. Von Lord Holland's Buch bedauerte er (XIII, 11), es sei darin nur Cervantes Gerechtigkeit widerfahren, indessen Lope „geradezu der gesunde Menschenverstand abgesprochen wird". Enk.

---

[1]) Im Jahre 1838 hatte sich Grillparzer einige Punkte notiert, worin ihm die Franzosen den Deutschen in der Litteratur überlegen schienen (XIV, 71). „Logik — Wärme — Natur — Praktischer Sinn — Männlichkeit, nicht insofern sie dem Weibischen, sondern insofern sie dem Knabenhaften entgegengesetzt ist."

meinte Grillparzer, hatte Lope de Vega als einen gar zu bekannten Dichter behandelt und in seinen Stücken leider mehr die Intention, den Plan, als die poetische Ausführung hervorgehoben und somit oft die Vorurteile gegen Lope eher vermehrt als vermindert. (XIII, 7) „Er hat sich nicht erinnert, dafs die bewundernswürdige Ausführung Lope's nur sehr wenigen bekannt ist, und dafs die Federzeichnung einer Rose denjenigen sehr mäfsig entzücken wird, der nie Gelegenheit hatte, ihre Farbe und ihren Duft durch die Empfindung zu geniefsen." — Zu hart klingt uns das Urteil Grillparzers über das schöne Werk des Grafen von Schack. Wir geben zu, dafs Schack dann und wann in die Erbsünde der deutschen Romantik gefallen ist, vieles gelobt hat, was bestimmt Tadel verdiente[1]), das ist

[1]) Schack selbst hat übrigens vor wenigen Jahren in seiner Vorrede zu „Calderons ausgewählte Werke übersetzt von Schlegel und Gries." Stuttgart, Cotta, folgendes gesagt: „Meine Geschichte der spanischen dramatischen Litteratur ist eine Arbeit meiner Jugend und war bereits vollendet, als ich erst 26 Jahre alt war. Der mannigfaltigen Mängel derselben bin ich mir sehr wohl bewufst; aber sie dürften, wenn einesteils schon in der Schwierigkeit des Unternehmens, so noch mehr in den Umständen ihrer Entstehung ihre Entschuldigung finden. Als solche Mängel sind in erster Reihe die zu enthusiastische jugendliche Voreingenommenheit für meinen Gegenstand und die dadurch hervorgerufene Ungerechtigkeit gegen das Drama anderer Nationen, namentlich das der Franzosen, zu bezeichnen. Übrigens konnte nur einseitige Vorliebe für meinen Stoff mir den Mut und die Ausdauer geben, so viele Schwierigkeiten, die mit dessen Bearbeitung verbunden, zu überwinden. — — — Meine Geschichte wäre überhaupt nicht zu stande gekommen, wenn ich nicht auch einen gewissen Leichtsinn besessen hätte, denn bei ängstlicher Sorgfalt hätte ich mein ganzes Leben an die Arbeit setzen müssen, wozu ich keineswegs Neigung verspürte."

übrigens Grillparzer selbst mehrmals passiert; allein Schack, der ohne eigentliche Vorarbeiter eine so klare und warme Darstellung der bis dahin vernachlässigten spanischen Dramatik lieferte und zuerst ein, in den Hauptlinien wenigstens, treffendes Bild von Lope entwarf, den romantischen „Neblern und Schweblern“ anzureihen, war gewifs ungerecht. (XIII, 189): „Der Verfasser jener Geschichte des spanischen Theaters ist ein übrig gebliebener Romantiker. Die Romantik, nicht im Sinne der heutigen Kunstrichter genommen, wo sie eines und dasselbe mit der Poesie ist, die sie verbannen wollen, sondern im Sinne jener Nebler und Schwebler zu Ende des vorigen und Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts. Diesen Leuten ist der Unverstand ein notwendiges Ingrediens jeder Poesie, weil ihnen der Verstand prosaisch scheint. Sie befinden sich mit einem Lieblingsautor aus alter Zeit in der Lage eines Erwachsenen gegenüber einem reichbegabten Kinde, das sie bewundern und dem sie sich zugleich überlegen fühlen, was denn ein Fest für die Kunstliebe und für die Eitelkeit zugleich ist“. Das war Anfang der 50er Jahre geschrieben. Der Dichter mochte dabei die Animosität, mit welcher ihn die Romantiker, Solger vor allen, in den Anfängen seiner dramatischen Laufbahn angegriffen, noch in Erinnerung haben[1]).

Zu bedauern ist es, dafs E. de Mier in seiner fünfbändigen Übersetzung Schacks: „Historia de la Literatura y del arte dramático en España“ (1888 vollendet), das schöne Werk nicht von einigen Schlacken gereinigt und die neuesten (freilich sehr geringen) Forschungen im Gebiete des spanischen Dramas nicht berücksichtigt hat.

[1]) Auch Schack teilte in der Jugend die Geringschätzung Vieler

Das Buch Schacks und die kurzen Skizzen Grillparzers sind immer noch das Beste, was die Kritik über Lope, den gröfsten Dramatiker Spaniens, geliefert hat. Schack hatte nicht eine so tiefe und gründliche Einsicht in die Geheimnisse dramatischer Kunst wie Grillparzer, dem jede Falte der Dichtung Lope's sozusagen bekannt war, der sich die Kunsttechnik des Spaniers mit dem liebevollsten Studium zu eigen machte und harmonisch seiner eigenen Schaffens- und Denkungsweise assimilierte. Mit grofsen Schwierigkeiten hat aber Schack ringen müssen, um die einzige Sammlung der Comedias Lope's so vollständig als möglich benutzen zu können. Obgleich selbst ein Dichter ersten Ranges, besafs Schack nicht ein so feines Kunstgefühl wie Grillparzer. Trotz alledem ist Schacks Charakteristik Lope's de Vega eine mustergültige und, überlegt man die Zeit, in der sie entstanden, eine bewunderungswürdige Leistung. Das Bild des Dichters tritt uns in abgerundeten Zügen entgegen. Die Entwicklung der Kunst Lope's de Vega aus seinen Vorgängern ist, so weit die bis in die Mitte unseres Jahrhunderts bekannt gewordenen kritischen Quellen es gestatteten, klar und deutlich dargestellt. Werden die Vorzüge

gegen Grillparzer. In seinen Memoiren: „Ein halbes Jahrhundert. Erinnerungen und Aufzeichnungen," Stuttgart 1888, I, 106 ff. hat Schack ein früheres Unrecht entschuldigt und wieder gut gemacht. — Lange bevor Grillparzer seine Bemerkung schrieb, und bald, nachdem Schacks „Geschichte u. s. w." erschienen war, hatte schon Hartzenbusch in einer seiner Reden in der spanischen Akademie dasselbe gepriesen und dann in den Anmerkungen zu seiner neuen trefflichen Ausgabe des Calderon es vielfach angeführt und Stellen daraus citiert.

Lope's, die Mannigfaltigkeit, die feine Ausführung dessen, was auf den ersten Blick improvisirt, leicht hingeworfen scheint, oft in zu helles Licht gesetzt und wird, besonders in der Betrachtung der Lustspiele Lope's, auf die feine Analyse des menschlichen Herzens und seiner Gefühle (II, 364), auf die psychologische Feinheit in der Zeichnung der Charaktere, auf die Symmetrie und sorgfältig durchdachte Anordnung aller Teile seiner Stücke viel zu viel Gewicht gelegt, so werden doch, was in den Studien Enks nicht geschah, die Fehler: die bedenkliche Eilfertigkeit, die novellenhafte Häufung von Ereignissen nicht verschwiegen. Auch kennt Schack ganz gut die Anlagen des schaffenden Genies im Spanier, die nun einmal so verschieden von denjenigen eines Franzosen, eines Deutschen sind, dafs notwendigerweise dem Nichtspanier vieles, was Spanien in der Kunst hervorgebracht, fremdartig, ja geradezu unkünstlerisch erscheinen mufs. Geschmackvoll hat Schack die Wahl der Stücke Lope's für seine Besprechung getroffen. Die Gruppierung der verschiedenen Comedias ist eine gelungene; eine völlig einwandfreie Klassifikation zu geben, wird ja überhaupt keiner im stande sein[1]). Ja, wollte man die beiden Darstellungen der Dichtung Lope's de Vega, die von Schack und die Grillparzers, genau mit einander vergleichen, so könnte man sich leicht überzeugen, wie oft die Urteile beider sich decken, wie selten die Meinungen

---

[1]) Die spanische Akademie (Einleitung zum II. Bande der Obras de Lope de Vega, Madrid 1892) scheint der Einteilung W. Hennigs (vgl. seine Dissertation: „Studien zu Lope de Vega Carpio. Eine Klassifikation seiner Komödien." Göttingen 1891), den Vorzug zu geben. Ob mit Recht, will ich nicht entscheiden.

beider auseinandergehen. — Das vor kurzem erschienene zweibändige Werk Ad. Schaeffers über das spanische Theater[1]), so gut und trefflich einige Inhaltsangaben darin sein mögen, hat nicht allein das schöne Werk des Grafen v. Schack nicht verdrängen können, sondern erst recht gezeigt, wie unentbehrlich es immer noch ist für jeden, der mit klarem, historischem Sinne, mit gesundem ästhetischem Urteil, mit warmer, inniger Teilnahme und mit künstlerischem Genufs das Studium der spanischen Dramatik betreiben möchte[2]).

Grillparzer hat sich auch mit der Lyrik und der Epik Lope's beschäftigt. Vielleicht sind ihm, da einige seiner Aufzeichnungen über die nicht dramatischen Werke des Spaniers schon von 1820 datieren, die „Obras sueltas" in der Ausgabe des Sancha früher als die „Comedias" in die Hände gefallen. Er konnte darin Gutes und Schlechtes seltsam gemischt finden: Überstürzung und liebevolles Versenken ins Einzelne, weitläufige Auseinandersetzungen und herrliche, naturwahre Schilderungen, die wärmste poetische Darstellung gestört zuweilen durch falsche Gleichnisse und durch

---

[1]) A. Schäffer, Geschichte des spanischen Nationaldramas. Leipzig 1890 (der I. Band handelt über die Periode des Lope de Vega); vgl. A. L. Stiefels eingehende Besprechung in der Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, N. F. V, 483 f.

[2]) Das schönste und nützlichste Buch, das über Lope de Vega geschrieben werden könnte, wäre eine sorgfältige kritische Erklärung seiner Comedias nach dem Muster von J. Valentin Schmidt: „Die Schauspiele Calderons dargestellt und erläutert." Elberfeld 1857. Nur durch solche detaillierte, umsichtige Kommentare können wir in den Stand gesetzt werden, die spanische Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts, welche für viele noch ein Rätsel ist, klar und richtig zu beurteilen.

scholastische Spitzfindigkeiten, das Absurde eng mit dem Erhabenen verbunden. — Die „Corona trágica" (1820 XIII, 26), „bei manchen Schönheiten ein unverdautes, übereiltes Machwerk". — „El laurel de Apolo" (1824 XIII, 27) vortrefflich in vielen Stellen; der erste Gesang voll Farbe, „häufig zu prächtig": im vierten (S. 29) „die innige Verbindung der Poesie und Liebe weniger lebhaft und nicht so schlagend dargestellt, als von solch einem Dichter sich erwarten liefs"; der Anfang des zehnten herrlich und die Stelle, wo Lope die „Liebe von Autoren für ihre Werke als in der Natur gegründet erklärt und — entschuldigt, reizend"; die Ausführung entspricht der Würde des Ganzen nicht. — Die „Selva sin amor"[1]) (S. 32) „ziemlich übereilt und in der Ausführung ohne besondere dichterische Schönheiten". — Wunderschön die „Gatomachia" (1824 S. 37) „in seiner Art einzig. Eine solche Vereinigung des Burlesken mit dem Hochpoetischen hat keine andere Litteratur aufzuweisen".

Grillparzer bedauerte den Mangel einer kritischen Ausgabe auch für die nicht dramatischen Werke Lope's. Er hatte anfänglich mit Sprachschwierigkeiten zu ringen. In einigen poetischen Episteln fand er den Zusammenhang nicht. In der Epistel an Francisco de Herrera hätte er gern (XIII, 37) über die „Marcela, de mi amor primer cuidado" Auskunft gewünscht[2]).

---

[1]) Obgleich Grillparzer die „Selva sin amor" eine „gesungene Cantate" nennt, ist sie (wie „Adonis y Venus", wie der „Velloncino de Oro") eher den dramatischen als den lyrischen Dichtungen beizurechnen.

[2]) Marcela, Lope's Tochter, die erste Frucht seiner Liebe mit Doña Maria de Luján; 1605 geboren.

Er kannte das Werk des Juan Pablo Bonet über die Kunst, die Stummen reden zu lassen, nicht und wufste nicht, wie viel von dem, was Lope darüber berichtet, buchstäblich oder figürlich zu nehmen sei [1]).

Schon bei der Lektüre einiger Bände der „Obras sueltas“ machte die Geistesüberlegenheit Lope's, die Fähigkeit, welche er mit Shakespeare teilte (XIII, 31), „diese Überlegenheit über das Werk in das Werk selbst hineinzutragen,“ einen grofsen Eindruck auf Grillparzer. Lope's Verstandesklarheit und Geistesruhe mahnten ihn an Goethe. Nur mit Goethe könne Lope verglichen werden, indessen Calderon die Parallele mit Schiller fordere. Schiller und Calderon (S. 31) fallen zusammen mit ihren Stoffen und liefern in jedem ihrer Werke immer das Beste, was sie eben haben und sind. Lope und Goethe schweben immer über ihren Stoffen und lassen sich nur mit einem Teile ihres Wesens zu dem Werke herab, das sie gerade jetzt geben wollen.“ — „Schiller und Calderon,“ sagte Grillparzer später (1837): „scheinen philosophische Schriftsteller, Goethe und Lope de Vega sind es. Jene scheinen es vorzugsweise zu sein, weil sie philosophische Diskussionen geben, diese haben nur die Resultate.“

Grillparzer hat einige Hauptvorzüge der Dichtung Lope's de Vega, die er nach eifrigem Studium seiner bis dahin vernachlässigten Dramatik stärker hervorhob, schon um die Mitte der 20er Jahre in den lyrischen und epischen Gesängen wahrgenommen. Später hat

[1]) J. P. Bonet, Reduction de las letras y arte para enseñar á ablar los mudos. Madrid 1620. Diesem Arzte Bonet ist die Comedia „Jorge Toledano“ in der „Decimaséptima parte“ der Comedias Lope's gewidmet.

er in Lope nicht mehr den Lyriker und Epiker, sondern einzig und allein den Dramatiker gesucht. (Einige Aufzeichnungen von 1867 über die „Pastores de Belen“ und die „Arcadia“ wollen nicht viel bedeuten.) Und wahrlich, ungeachtet Lope mit allen Gaben des Lyrikers ausgerüstet war; obgleich er durch zarte Empfindung, durch die Glut der Phantasie, durch den Reichtum und den Schmelz der Sprache, einer Sprache, welche an Schönheit und Schwung, an rhythmischem Wohlklang diejenige aller übrigen Dichter Spaniens weit hinter sich läfst, befähigt war, das Höchste in der Lyrik auszudrücken; obgleich Lope in der That einzelne Gesänge geschaffen, welche auch die schönsten Garcilasos, Luis de Leon, Herreras übertreffen und nur mit solchen Goethe's, des gröfsten Lyrikers moderner Zeiten, vergleichbar sind, — ist doch Lope kein eigentlicher Lyriker. Seine Kunst ist dramatische Gestaltung. Darin gleicht er Grillparzer, der auch mit den Gaben des lyrischen Dichters geboren, Sinn für Melodie und Rhythmus der Sprache wie wenige Deutsche besafs, und doch zur reinen Lyrik untauglich sich erwies und immer und immer zum Drama geleitet, ja gezwungen wurde. Lyrische Elemente haben aber beide Dichter, der Spanier sowohl wie der Österreicher, im Drama reichlich gepflegt, und vielleicht sind sie kaum bei einem anderen Dramatiker besser und zweckmäfsiger mit der dargestellten Handlung verwoben, als eben bei Lope und Grillparzer.

So leicht hingeworfen, zusammenhangslos, planlos, unfertig, unabgeschlossen die Bemerkungen Grillparzers über Lope's de Vega Dramen (mehr als 150 werden in den Studien berücksichtigt) sind, so enthalten

sie doch eine Fülle von feinsten Betrachtungen und verraten beinahe in jeder Zeile den grofsen Kenner dramatischer Kunst, den Kenner der Spanier und ihrer poetischen Eigenart. Grillparzer selbst nennt seine Auszüge „sehr liederlich“ (XIII, 178); er betont nachdrücklich, dafs es ihm nur um die Hauptsache zu thun sei, und entschuldigt seine Flüchtigkeit, da er manchmal diesen oder jenen Auszug geschrieben habe, nachdem er den betreffenden Band mit dem Stücke bereits der Hofbibliothek zurückgeliefert hätte. Auch habe er die Comedias nicht in einem Zuge lesen können und deshalb viele Nebendinge vergessen. Nichtsdestoweniger bleibt des Guten in diesen Skizzen so viel, dafs man unschwer die wenigen Mängel entschuldigt. Grillparzer dringt immer ins Herz der Sache ein. Er versteht es, die verborgensten Seiten Lopescher Dichtung aufzudecken. Er ist ein feiner Nascher, der im Gewühl und Wirrwarr der Comedias seines Lieblings sofort mit bewunderungswürdiger Sicherheit das Wertvolle vom minder Guten und von den Schlacken zu sondern weifs. Mit besonderer Vorliebe hebt er die in einem Winkel des Stückes verborgenen herrlichen Scenen, die kleinen dramatischen Züge, welche dem gewöhnlichen Leser entgehen, heraus. Er liest den Spanier mit Begeisterung und Erquickung und bringt seinen rein ästhetischen, geistigen Genufs in seinen Urteilen zur Geltung. Er zählt nicht die Blumen und reiht sie nicht nach Abteilungen ein; ihm ist es um den Duft, um die Farbe, um das zarte Gefüge zu thun. Und so bewährt sich Grillparzer in der wahrhaft labyrinthisch verwirrenden Lektüre des grofsen Spaniers als unser bester Leiter.

Grillparzer hatte gewifs die Absicht, von allen Dramen Lope's, welche in der grofsen Quarto-Sammlung, die er von der Wiener Hofbibliothek bezog, enthalten sind, Auszüge zu geben. Bis zum X. Bande hat er diese Arbeit fleifsig und gewissenhaft durchgeführt (nur die „Burgalesa de Lerma“ aus diesem X. Bande wurde aufser Acht gelassen); dann wurde ihm vielleicht das Schreiben verleidet, und er notierte sich blofs ab und zu, was ihm einfiel, oder was er sich besonders merken wollte. So sind wir leider um die Besprechung einiger vortrefflicher Stücke wie „El acero de Madrid„, „Las flores de Don Juan“, „La discreta enamorada“ und hundert anderer gekommen. Der Faden von Grillparzers Kritik, der uns durch die Mehrzahl der erhaltenen Stücke Lope's de Vega leiten sollte, ward so abgerissen, und wir erhielten blofs Bruchstücke aus einem Bruchstück [1]).

* * *

Was Grillparzer an Lope de Vega vor allem bewunderte, war seine „ungeheure Naturauffassung“. Gegen die deutschen Verstandesmenschen, gegen die

---

[1]) Viele Inhaltsangaben betreffen Stücke, welche weder Schack, noch Klein, noch Schäffer berücksichtigt haben (solche des IX. Bandes insbesondere). — Auch wo die Urteile über dieses oder jenes Drama Lope's zahlreich fliefsen, thut der Leser am besten, den viel kompetenteren Grillparzer zu Rate zu ziehen. — Dem fleifsigen Schäffer fehlt es nicht an Geschmack, sondern an poetischem Gefühl. Man vgl., um ein Beispiel herauszugreifen, die Inhaltsangabe von Lope's „El santo negro Rozambuco“ bei Grillparzer, XIII, 82 f., und bei Schäffer, Geschichte des spanischen Nationaldramas, I, 206.

engherzigen pedantischen Schulideen eines trockenen, leblosen Dogmatismus, welche das moderne Drama in Fesseln hielten, hat Grillparzer seinen teuren Spanier ins Feld führen wollen. Das halbhundertjährige Studium Lope's de Vega von Seite Grillparzers war der glänzendste Protest, der je einem Dichter gegen die Reflektionspoesie gelungen ist.

Schon 1818 (XIV, 199) erklärt Grillparzer ausdrücklich: das Theater solle „ein Zufluchtsort von der Erbärmlichkeit des Alltagslebens und nicht ein reflektierender Spiegel desselben sein". Aus der Betrachtung der Natur und aus der Wiedergabe derselben fliefst wahre, gesunde Poesie. „Der Wert eines Dichters," sagte Grillparzer (1835 — XII, 186), „besteht eigentlich in der Art und Weise, wie er die Natur betrachtet." Die Nachkommen Lope's, sobald sie ins Gekünstelte verfielen, verstanden die „allerdings zu natürliche Naturgabe" des grofsen Dramatikers nicht mehr, sie vernachlässigten und vergafsen ihn. Einen noch natürlicheren Dichter als Shakespeare hat Grillparzer seinen Lope genannt[1]). Das Grofse, das Bewunderungswürdige an ihm sei die „tiefe, eindringende Empfindung", welche sich überall, „auch wo die Form gekünstelt", geltend macht. „Lope ist die Natur selbst, nur die Worte giebt die Kunst," rief Grillparzer nach der Lektüre der „Hermosa Esther" (XIII, 40)[2]). Mögen

[1]) Foglar, Ansichten. (Juli 1843) S. 20.

[2]) Die Häufung der Citate in diesem Teil meiner Arbeit wird der nachsichtige Leser entschuldigen. Hier, wo es sich um die Urteile Grillparzers über die Dichtung Lope's de Vega handelt, dünkt es mir am besten, den Dichter selbst reden zu lassen. — Die eingeklammerte Seitenzahl bezieht sich, wo nicht der Band

auch einige Stücke des Spaniers unsittlich, die Moral tief verletzend sein, immer und immer wieder üben die Wahrheit und die Natürlichkeit des Dargestellten ihren Reiz. Das unanständige „Entremes de los Romanos“ [1]) ist „mit einer solchen Naturwahrheit, mit einer solchen Süfsigkeit geschrieben, dafs nur Lope de Vega und nur in spanischer Sprache so etwas schreiben konnte“ (223). Ein nichtswürdiges, liederliches, lascives Stück ist Lope's „Galan Castrucho“; nichtsdestoweniger bereitet es Kunstgenufs: „Es ist eben die Naturwahrheit der Darstellung und das Interesse an der menschlichen Natur, selbst in ihren Ausartungen, wenn sie nur nicht verderblicher Art sind“, welche bei Lope fesseln (99). Mit einer „ungeheuren Naturauffassung“ ist das ganze Stück „Los Embustes de Fabia“ geschrieben (218). Die Darstellung des schlichten, ungeschminkten Lebens, die Schilderung einfacher Glückseligkeit, das Leben und Treiben elementarer Naturmenschen wie Hirten und Bauern, Volksscenen, das alles ist keinem Dichter besser als Lope de Vega gelungen. Lope läfst den ursprünglichen Antrieben freiesten Spielraum; Kultur und Raffinement scheinen ihm unpoetisch. — So haben alle Liebesscenen bei Lope allen Reiz, allen Zauber der Natürlichkeit. Wir

---

selbst angegeben, auf den XIII. Band, welcher die „Spanischen Studien“ Grillparzers enthält.

[1]) Dieses „Entremes“ (Zwischenspiel) befindet sich ohne Namen des Verfassers in der „Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros autores, con sus loas y entremeses,“ Barcelona 1612. Ich denke, Grillparzer irrt nicht, wenn er es, nicht dem Inhalte nach, sondern der Form wegen, Lope zuschreibt. Anonym steht es bei Barrera, Catálogo S. 646, verzeichnet.

kennen bereits das Urteil Grillparzers über die Liebesscene zwischen Lisardo und Lucinda im zweiten Akt von „Los tres diamantes". Das Dargestellte wird mitgelebt und mitempfunden. Als Beispiel sei verwiesen auf die Scene im „Caballero de Olmedo", wo der Held „den Brief seiner Geliebten erhält und ihn nur stellenweise liest, weil man so viel Süfses nicht auf einmal vertragen könne" (212). „Ein kleiner Diamant" ist die Liebesgeschichte Lisarda's im „Don Gonzalo de Córdoba" (214). Unvergleichlich das abenteuerliche Liebesgespräch im Gebüsche zwischen den verkleideten Majestäten dem König und der Königin in „Los Pleitos de Inglaterra", die sich nach langer Trennung wiederbegegnen. „Die Liebesscene in Romeo und Julie erscheint dagegen beinahe wie gemacht" (207).

Ein scheinbar oberflächlicher, nachlässiger Dichter, erreicht doch Lope „eine Innigkeit, die häufig bis zum Fehlerhaften geht" (122). An Naturwahrheit, künstlerischer Empfindung, Mannigfaltigkeit, Darstellungsgabe hat Lope kaum seinesgleichen. Er „ist nicht der gröfste Dichter, aber die poetischste Natur der neuern Zeit" (88). Er lebt sich in den Kern der dargestellten Begebenheiten hinein. Alles Erdichtete quillt bei ihm aus dem unerschöpflichen Brunnen der Empfindung empor. Der Schlufs von „Las paces de los Reyes", die Begegnung von Alfons und Leonora, ist so vortrefflich dargestellt, „dafs ich ihm an Innigkeit nichts im ganzen Bereiche der Poesie an die Seite zu setzen wüfste" (136).

Ein unübertrefflich dramatischer Meistergriff Lope's besteht im Geltendmachen von scheinbaren Zufälligkeiten. Grillparzer hatte in dem Aufsatze: „Über den

gegenwärtigen Zustand der dramatischen Kunst in Deutschland" (1834), die Notwendigkeit hervorgehoben, auch das Zufällige, Unvorhergesehene im wirklichen Leben in den Bereich des Dramas zu ziehen. Die Deutschen (XII, 179), „gewohnt, von scharf bestimmten Begriffen auszugehen, verlieren nur zu leicht den Takt für die Zufälligkeiten des Lebendigen". Diese Kunst der Darstellung des Zufälligen, welche einen Hauptreiz der Dichtung des Spaniers bildet, hat Grillparzer eifrig gepflegt. Je reifer die Kunst des Österreichers wurde, desto besser gelang es ihm, das Willkürliche des Lebens, das plötzliche Umschlagen von Stimmungen im Menschen nachzubilden. Man denke an seinen Kaiser Rudolf im „Bruderzwist", den ein berufener Litterarhistoriker „die gröfste dramatische Charakterschöpfung seit Shakespeare" nennt.

Das Begriffliche in der Poesie, wir wissen es, war Grillparzer von Herzen zuwider. Das Begriffsmäfsige ist ein geschworener Feind des Natürlichen. — Alles aus allgemeinen, bestimmten, festgesetzten Ideen abzuleiten, ist undramatisch, ja unpoetisch. Es bedarf einer gewaltig belebenden Kraft, eines grofsen, plastischen Formensinnes, wie beides Calderon zu Gebote stand, um die Idee an der Spitze des Dramas, ohne in Spitzfindigkeiten zu verfallen, zur Geltung zu bringen. 1816 hatte Grillparzer schon den Satz ausgesprochen: „Kein Dichter in der Welt ist wohl je bei der Schöpfung eines Meisterwerkes von einer allgemeinen Idee ausgegangen" (XIV, 7).[1] Der Gang

[1] Über die Abneigung Grillparzers gegen jede Ideendichtung vgl. E. Reich, Grillparzers Kunstphilosophie, Wien 1890, S. 87 ff.

der Natur soll als Muster der Darstellung genommen werden. In der Natur herrscht Zufall und nicht Überlegung. Man soll vom lebendigen Faktum ausgehen; den dargestellten Ereignissen sollten die Ideen untergeordnet werden. Zu Calderon, dem Hauptrepräsentanten der Begriffsdichtung, steht Lope als Naturkind, als Naturdichter, in vollem Gegensatze. Keine vorgefafste Absicht bei Lope, kein Hauptgedanke, der seine dramatische Komposition von Anfang bis zum Ende leitet. Nur das Ereignis ist bei ihm lebendig. Ja, Lope ist durch diesen absoluten Mangel einer leitenden Idee oft ins Extrem verfallen. Seine Stücke sind oft zusammenhangslos, absurd. „Denn," sagte Grillparzer in der Besprechung von Lope's „El más galán Portuguéz" (155), „obgleich das Begriffsmäfsige der Tod der Poesie ist, so mufs doch der geistige Zusammenhang schon im Eindruck liegen und nicht erst hinterher herausgeklügelt werden." Zu den Hunderten gelesener Stücke Lope's de Vega hatte Grillparzer nur ein paarmal etwas Begriffsmäfsiges zu tadeln. So im letzten Akt von „Peribañez y el Comendador de Ocaña" (92), wo Lope „absichtlich" geworden ist; die letzten Scenen haben „etwas Gemachtes, was, noch einmal gesagt, bei diesem Dichter äufserst selten vorkommt". So die Bekehrung der Kammerzofe vom Männerhafs in „Los milagros del desprecio", welcher etwas Begriffsmäfsiges anhaftet. So der sonderbare Schlufs von „Contra valor no hay desdicha", welcher den abstrakten Titel rechtfertigen soll, und einige „Ideologien" enthält, welche Grillparzer geneigt ist, dem Beispiele Calderons zuzuschreiben (219).

In dem Mafse nun, als das Abstrakte vermieden wird, gewinnt das Drama an Lebendigkeit und Plastik. Während Calderon Bilder auf Bilder häuft, vergleicht Lope nicht; „beinahe jeder seiner Ausdrücke hat eine sinnliche Gewalt, und das Bild ist nicht eine Ausschmückung, sondern die Sache selbst.“ Das Allegorische, meinte Grillparzer, verträgt sich nicht mit der lebendig gestaltenden Poesie. Dante's „Paradies“ vermochte dem Österreicher keine Befriedigung und Erquickung zu verschaffen: „da soll denn alles allegorisch sein, indes doch das meiste nur bildlich ist“ (1823 XIV, 44). Die grofse Bildlichkeit Lope's war der Hauptgrund des Vergnügens, welches Grillparzer auch an den abgeschmacktesten Dichtungen des Spaniers empfand.

Grillparzer schien auch oft auf die Auswüchse der Phantasie seines Lieblings, auf die Verschrobenheiten der Form, des Ausdruckes, nicht zu achten, welche die unglückseligen Gongoristen nach dem Beispiele der schwülstigen Italiener [1]) in jeder Dichtungsgattung in Mode gebracht hatten und welche die sonst kerngesunde Diktion Lope's dann und wann infizierten. Die lyrischen Ausschmückungen im Drama nahm Grillparzer ohne Bedenken an. Sie erschienen ihm als notwendiges Beiwerk der Poesie,

---

[1]) Den Beweis, dafs der spanische Gongorismus und Konzeptismus zum gröfsten Teil eine Nachahmung der schwülstigen italienischen Dichtung der Marinisten und Vormarinisten ist, hoffe ich bald in einer speziellen Arbeit („Seicentismo e Gongorismo“), zu liefern. Bis jetzt (einige Ausnahmen wollen nicht viel bedeuten), hat man mit Worten und nicht mit Thatsachen in Italien sowohl wie anderswo das Gegenteil behauptet.

gleichsam eine Poesie der Poesie, nur sollten sie nicht in hochtrabenden Bombast entarten. Merkwürdigerweise hat Grillparzer das allzu Arge im „Caballero del Sacramento“ als bloſse Dichterlaune aufgefaſst und so entschuldigt: „Lope wollte seinen Landsleuten zeigen, daſs er auch so hochpoetisch sein könne als Calderon und andere“ (41).

Auch gegen den Vorwurf des Unmöglichen, Unwahrscheinlichen in den dargestellten Begebenheiten hat Grillparzer seinen Liebling in Schutz nehmen wollen. Andere Anforderungen stellt das moderne Publikum an die Bühne als das alte. Die Einführung der Wahrscheinlichkeit in die Poesie ist eine spätere Erfindung, sagte er zu Foglar (Ansichten, Februar 1844. S. 26; das Gleiche XIII, 14), und zwar haben sich die Franzosen mit dieser Erfindung verschuldet. „Durch die fortschreitenden Kenntnisse,“ schreibt Grillparzer in seiner vortrefflichen Predigt über das deutsche Drama (1834) „ist das Gefühl für die Wahrscheinlichkeit zu einer Feinheit ausgebildet, von der man zu Zeiten Lope's de Vega keine Vorstellung hatte. Die durch Zerstreuung weniger geschwächte Aufmerksamkeit des Publikums zur Zeit der groſsen englischen und spanischen Dichter war williger bereit, eine in ihrer Zusammenfügung losere Komposition zu unterstützen und zusammenzuhalten, als die verbrauchte Genuſsfähigkeit unseres Jahrhunderts“ (XII, 185 f.). Glücklich der Dichter, der in einer naiv unschuldigen Zeit seine Darstellung bringen konnte! Wie leicht war es ihm, vom Möglichen zum Unmöglichen herüberzuspringen, ohne daſs das Publikum der Täuschung bewuſst wurde und irgendwie Einspruch erhob. „Was glaubten die

Leute damals nicht alles dem Pfaffen, dem Reisenden, dem Dichter!" (14). Die gegenwärtige Zeit würde vieles von dem, was Lope geschaffen, nicht zugeben, aber „ich," sagte Grillparzer, „habe auch nicht Lust, die gegenwärtige Zeit zuzugeben" (49).

Die Erfindungsgabe des grofsen Spaniers hat Grillparzer weit geringer als Schack angeschlagen. In der „Fruchtbarkeit der Phantasie", im Erschaffen eines, „die Grundidee des Stückes tragenden und verkörpernden faktischen Inhalts", in der Fähigkeit, „aus der Entwicklung der Charaktere und deren Zusammenstellung, aus den Beziehungen zwischen den handelnden Personen und den äufseren Verhältnissen, mannigfaltige Begebenheiten und Schicksale, Wendungen und Katastrophen abzuleiten", liefs Schack, (II, 258 f.) den Reichtum der Erfindung Lope's bestehen. Dagegen Grillparzer (1866, XIII, 15): „Nicht in Erfindung der Hauptverwicklungen oder Entwicklungen ist Lope de Vega so vortrefflich; da ist er oft schreiend unwahrscheinlich, wiederholt sich auch häufig; wohl aber in Erfindung kleiner Nebenmotive, die machen, dafs selbst die Ausfüllungsscenen ein lebendiges Interesse haben und das entferntest Scheinende nicht müfsig dasteht" und (S. 188): „Lope's Verdienst liegt nicht im Herbeiführen der Situationen und Ereignisse, sondern in der naturwahren und poetischen Behandlung der unberechtigt und ungerechtfertigt herbeigeführten."

Zu viel Gewicht hat auch, meiner Ansicht nach, Schack der Charakteristik in Lope's „Comedias" beigelegt. Der ausgezeichnete Geschichtsschreiber der spanischen Dramatik hat immer wenig günstig auf die Erzeugnisse des französischen Theaters geblickt; die

herrlichen, wahren, ewig gültigen Charaktere, welche Molière und seine Schule geschaffen, hat er zu sehr als Produkte einer Verstandesoperation, als bloſse Mechanismen von peinlich und systematisch durchgeführten Analysen aufgefaſst und ihnen beinahe jede poetische Berechtigung abgesprochen. Man begreift zu leicht, wie er das bunte, drollige, inkonsequente Treiben der handelnden Personen in den Stücken seiner Spanier zu rechtfertigen sich bemühte, die oberflächliche Darstellung für eine tief poetische nahm. Grillparzer hat wie Schack, zu nachsichtig über die von Lope geschaffenen Charaktere geurteilt, welche ihm jeweilen bloſs durch Überstürzung und Übereilung verdorben schienen. „In seinen ernsthaft gemeinten Stücken ist nichts konsequenter und wahrer, als die Haltung seiner Personen. Wie es aber einmal zum Spaſs kommt, hört alles Recht der Folgerichtigkeit auf. Der Zweck ist nur, den Zuschauer zu unterhalten, und je toller, je besser. Mit Würde und Empfindung angelegte Charaktere stürzen sich mit einem Sprung in den tollen Sabbath und geberden sich so närrisch als der Narr“ (1842, S. 12). Im Stücke „El mayorazgo dudoso“ hob Grillparzer die Zeichnung des eifersüchtigen Weibes in der ersten Scene hervor, „die Molière auch nicht besser hätte schreiben können“ (65). In der „Fuerza lastimosa“ fand er die schwierige Figur der Prinzessin „übervortrefflich“. „Es gab keine Schwierigkeit für Lope. — Er fühlt sich in die Personen hinein und findet, wo es ihm um die Wahrheit zu thun ist, die richtige Haltung immer und unfehlbar“ (62).

Die Handlung zu gliedern und zwanglos zu ent-

wickeln, ist Lope's unübertreffliche, wunderbare Gabe. Der dramatische Takt hat ihn nie verlassen. (Einmal meinte Grillparzer, und zwar im Stücke „Angélica en el Catay"; hier sei er seinem glücklichen Naturell untreu geworden. — 162.) Er weiſs überall natürliche Motive zu finden. Er versteht es, dem Geringfügigsten, den scheinbar nichtigsten Sachen Interesse und Poesie zu verleihen. Er bewegt, belebt und beseelt alles. In allen Lopeschen Stücken ist der Reichtum bewunderungswürdig, „mit dem er seine Personen, und gerade die Nebenpersonen am meisten, zu individualisieren und den Ausfüllscenen Inhalt zu geben weiſs" (55). Noch besser als seine Nebenpersonen zu individualisieren, versteht Lope ihnen besonderes Interesse und Zwecke zu geben, „damit die Ausfüllscenen dadurch mehr Leben und Bewegung erhalten." „Lebendigkeit und Fülle ist der Charakter seiner Poesie" (65). Erhöht wird diese Kunst der Darstellung durch einen Dialog, welcher unübertrefflich dasteht. Lope's de Vega Dialog, sagte Grillparzer zu Foglar (Ansichten, Januar 1843, S. 14), „setze ich an Natürlichkeit, Poesie und Weltklugheit über den in Shakespeares Dramen." Zu dem gleichen Freunde sagte der Dichter einige Monate später (Juli 1843): „Lope's Dialog ist unerreichbar an Wahrheit, Gedankenfülle, Anmut und Witz." Und 1849, als er einmal mit der Lektüre Alarcons beschäftigt war, die ihm weit weniger als die von Lope behagte, hob er noch einmal den „Reiz des Dialogs" in Lope's Stücken hervor, „in welch' letzterem Lope die Dichter aller Zeiten übertrifft" (240).

Wenige Dichter haben in ihren Werken eine so tiefe Menschen- und Weltkenntnis, eine so groſse Viel-

seitigkeit des Geistes bekundet als Lope de Vega. Weil alles so leicht, so spielend, so natürlich gesagt wird, das Drama eine Frucht spontaner Empfindung, nicht diejenige einer Elaboration des Verstandes ist, hat man den Spanier der Oberflächlichkeit und Leere angeklagt. Und doch ist Lope ein philosophischer Dichter. Lope's Philosophie aber, seine Weltklugheit, entspringen rein aus seiner poetischen Anschauung. Grillparzer geht gewifs zu weit, wenn er Lope's Erfahrungsdichtung auf die gleiche Stufe mit der Goetheschen stellt, aber wahr ist, dafs die Goldkörner der Weisheit in Hülle und Fülle in den Dramen des Spaniers ausgestreut sind; wahr ist, dafs sein Gedankenreichtum grofs und überraschend ist. „Ich erschrecke manchmal," sagte Grillparzer (1839 S. 15 f.), „über den Gedankenreichtum in Lope de Vega. Indem er immer im Besondersten zu bleiben scheint, streift er jeden Augenblick ins Allgemeine hinüber, und kein Dichter ist so reich als er an Beobachtungen und praktischen Bemerkungen. Man kann wohl sagen, dafs kein Lebensverhältnis ist, das er in dem Kreise seiner Hervorbringungen nicht berührt. (Ähnlich zu Foglar, Ansichten, Juli 1843, S. 21: „Ihm ist kein Lebensverhältnis fremd, er erschöpfte sie alle".) Und das alles geschieht so nebenbei, wie es ihm in die Feder kommt, scheinbar rein im Dienste der Fabel und der Wirkung. Deshalb ist es auch seinen bisherigen Beurteilern entgangen, die keine Lehre kennen als in der Form der Abstraktion."

Kein Spanier hatte eine so gesunde und scharfe Urteilskraft, wie Lope de Vega. „Das Absurde in manchen seiner Stücke" mufs anderswo gesucht werden „als in der Absurdität des Verfassers" (12), und was

Mangel an Urteilskraft scheint, ist eigentlich nichts, „als die Übereilung der Vielschreiberei und eine gewisse epische Gleichgültigkeit, die die Fakten so hinrollen läfst und sie teilweise ausbildet, ohne sich um ihren Zusammenhang sonderlich zu kümmern“ (211). — Ein Vorzug, den Grillparzer mit Vorliebe wiederholt hervorhob, die Überlegenheit Lope's über die Vorurteile seiner Zeit, ist meines Erachtens von ihm doch über Verdienst gerühmt worden. Hier führt ihn die Liebe zu seinem Vorbilde doch teilweise irre. „Wenn man einmal für einen Dichter eine Vorliebe hat, ist man in Gefahr, sich von ihm alles gefallen zu lassen“ (55), sagte Grillparzer, ungeachtet er mit dem Tadel über manche Flüchtigkeiten und Fehler Lope's nicht zurückhielt, ungeachtet er einmal ausgesprochen: „Wenn ich von derlei Hervorbringungen Lope's de Vega abschätzig zu sprechen scheine, so möchte ich mich nur vor der deutschen Erbsünde bewahren, an einem Lieblingsschriftsteller alles gut zu finden“ (103); und im Auszuge von Lope's „La resistencia honrada“: „Mich bezaubert dieser Schriftsteller, ohne mich blind gegen das Heer seiner Fehler zu machen“ (67). Ein Sohn seiner Zeit, ein Spanier, ganz ein Spanier, durch die vorherrschenden religiösen und monarchischen Ideen geleitet, dazu von überströmendem Gefühl, von überreicher Empfindung, hat Lope oft den Phantastereien seiner Zeit und seines Volkes gehuldigt. Zugeben will ich, dafs er eine viel gesundere Natur, einen viel klareren Kopf als Calderon besafs, dafs er bei weitem nicht so wie sein Nachfolger die Ehre, die Liebe, den Glauben nach starren, unwandelbaren Gesetzen in seinen Kunstwerken darstellte und sie niemals auf die Spitze

trieb; dafs er oft mehr den Launen, dem Verlangen des Publikums, als seinen eigenen inneren Überzeugungen gehorchte, — ihn aber so vorurteilslos, ihn so ganz über das abergläubische Denken und Empfinden seines Volkes erhaben hinzustellen, dünkt mir zu gewagt[1]). So oft Grillparzer auf schroffe Darstellungen des Ehrenpunktes und des religiösen Gefühls bei Lope stöfst, drängte sich ihm die Erinnerung an die Calderonschen Übertreibungen auf, und sein Liebling war sofort entschuldigt. Die Grausamkeiten in Lope's „El niño inocente de la Guardia“ sind für unser Gefühl empörend. Grillparzer aber urteilt über das Drama wie folgt: „Ein eigentlich abscheuliches Stück, da, wenn auch nicht sein Zweck, doch die notwendige Folge eine Steigerung des Hasses gegen die Juden sein mufste. In dieser Abscheulichkeit erreicht übrigens Lope de Vega lange nicht seinen Zeitgenossen Calderon, bei dem Aberglaube und Vorurteil meistens den Anstofs zur Begeisterung darbieten“ (163). — Wir besitzen leider keine Aufzeichnung Grillparzers über Lope's „El castigo sin venganza“. Hier wird die Rache des Herzogs gegen den Sohn Federico und gegen die ehrenschänderische Braut Casandra ganz im Sinne Calderons mit gleich brutaler und zugleich raffinierter Gewalt vollzogen. Der sonst mild gesinnte Dichter geht so weit, folgende,

---

[1]) Unwillkürlich wird man an die Worte Grillparzers in dem schon angeführten Aufsatz über den „Zustand der dramatischen Kunst in Deutschland“ erinnert, welche der Dichter mit Rücksicht auf sich selbst ausspricht, und die auch für Lope wie für jeden Dichter passen (XII, 184): „Man mag sich verwahren, wie man will: ist einmal derlei in der Luft, so saugt jeder seinen Teil davon beim Atemholen ein.“

allerdings dramatisch wirksame, aber empörende Worte in den Mund des beleidigten Fürsten zu legen[1]):

O, dafs mir der Himmel gönnte,
Dafs, nachdem ich dich getötet
Und dein Blut den Saal gerötet,
Ich dich nochmals töten könnte.
Und dafs immer neu auf Erden
Du mir möchtst geboren werden.
Dafs, wenn du geboren worden,
Stets ich könnt' aufs neu dich morden!

Charakteristisch für die Nachsicht, welche Grillparzer den Verirrungen seines Lope entgegenbrachte, ist sein Urteil über das Stück „Lo que está determinado“ (249): „diese unerhörten Grausamkeiten haben mich nicht gestört, weil die Sache dadurch in die Reihe der Kindermärchen kommt, die alle unerhört grausam sind.“

Die Meinung Grillparzers über die Benützung der Geschichte in der dramatischen Dichtung ist bekannt. Er warf jenen Ästhetikern, welche nur historische Facta als Grundlage der tragischen Kunst zulassen wollten, ihre Beschränktheit und ihre Unkenntnis des wahren Wesens der Poesie vor. Dem Dichter kommt es nicht auf die Begebenheiten an, sondern auf ihre Verbindung und Begründung. Warum soll er nicht die ihm passenden Begebenheiten erfinden? (1822 XII, 191). Grillparzer hat sich nichtsdestoweniger in

---

[1]) Pero si me has ofendido,
¡Oh si el cielo me otorgara
Que después que te matara
De nuevo á hacerte volviera,
Pues tantas muertes te diera
Cuantas veces te engendrara!

seinen Dramen mit Vorliebe an die geschichtlichen Ereignisse gehalten, und er durchforschte seinen überlieferten Stoff nach allen Seiten, mit peinlicher, wahrhaft erstaunlicher Gewissenhaftigkeit, mit einer Gewissenhaftigkeit, welche nicht einmal von Schillers Quellenstudium übertroffen wurde. So hat Grillparzer in alle Schichten der Kultur seines Volkes eindringen können; so ist es ihm gelungen, Charaktere zu entwerfen, welche völlig mit den geschichtlichen übereinstimmen; so wurde er zum wahrhaft nationalen, zum vaterländischen Dichter. Diese Gabe, tief in das Wesen und die Geschichte seines Volkes einzudringen, bewunderte Grillparzer an Lope de Vega. Die Geschichte wufste Lope poetisch zu vergeistigen. „Niemand hat wie er die Chronik und die Romanze geltend zu machen gewufst" (205). Er giebt das poetischste und zugleich das getreueste Abbild der Kultur seines Volkes. „Er hat die wahre und die sagenhafte Geschichte seines Landes, ja jeder Provinz, jeder Stadt, so vor Augen, dafs man ihn einen Chronisten nennen kann, — jede Besonderheit, jede Sitte, jede Gewohnheit des Landes findet Platz in seinen Stücken" (15).

Seltsam aber, mit genialem Leichtsinn hat Lope seine Stoffe gewählt. Ja, er wählte nicht, er nahm den ersten besten, der ihm durch den Kopf ging, mochte er beschaffen sein, wie er wollte, und war er auch noch so undankbar und spröde zu behandeln. Er nahm einen Stoff an, wie ein Kind, dem alles Gegenstand der Unterhaltung und des Genusses ist; aber er verstand: aus nichtigen Ereignissen ein Drama zu schaffen. Eine geschichtliche Anekdote der einfachsten Art spann er weiter und weiter und ge-

staltete sie mit der Einmischung eigener Erfindungen derart, dafs sie schliefslich als Inhalt eines Dramas ganz natürlich und selbstverständlich erschien. Das Leblose belebte er, das Undramatische machte er dramatisch. Aus der Geschichte jenes Androkles, der einen Löwen von einem schmerzlichen Dorn befreite, und welcher von diesem in Todesgefahr das Leben geschenkt erhielt, machte Lope das Stück „El esclavo de Roma". Die Sage, dafs eine Bettlerin ihrer Zwillinge wegen von einer Frau aus dem Adel verspottet und unkeusch gescholten wurde und dafür der Hochmütigen mit Erfolg anwünschte, sie möge so viele Junge gebären als ein Schwein, gab Lope Anlafs zum Drama „Los Pórceles de Murcia". Man mufs staunen, sagt Grillparzer (138), „wie aus dem kleinen Samenkorn, ein wenig Erde und ein bifschen Regen eine Pflanze geworden ist". Lope wufste aus allem Vorteil zu ziehen und alles zu „spezificieren". Das Stück „Las Batuecas del duque de Alba" „ist beinahe aus nichts gemacht" (220). „Guardar y guardarse" „ist nur ein geistiger Hauch, der jeder Zergliederung spottet" (210). „El Ausente en el lugar" ist ein „kleiner Edelstein", und der Inhalt ist doch „aus Schaum und Nichts gebildet" (176).

Bei der beständigen Improvisation, bei der geringen Sorgfalt, welche Lope seinen eigenen Hervorbringungen schenkte, konnte ihm unmöglich ein in allen seinen Teilen harmonisch abgeschlossenes, vollkommenes Drama gelingen. Er zersplitterte seine Kräfte und dichtete nur zu oft Stücke in Stücken. Er scheint mit seinem Genie beständig gescherzt und gespielt zu haben. Das tief Poetische ist bei ihm oft in die gröfsten Albern-

heiten und Absurditäten eingehüllt. Perlen liegen da und dort eingestreut, wo man sie am wenigsten sucht, mitten in den nichtswürdigsten, unsinnigsten Scenen. Ein Stück kann abscheulich und in seiner Art wiederum vortrefflich sein. Zu Emil Kuh sagte Grillparzer einmal (Zwei Dichter Österreichs S. 213): Lope habe „in tausend Stücken seine aufserordentliche Kraft zersplittert, während eine solche Kraft in zwölf Stücken Shakespeares gesammelt uns entgegentritt. Er hat nicht ein einziges Stück geschrieben, das vortrefflich zu nennen wäre, aber er hat auch vielleicht nicht ein einziges. worin nicht zugleich eine Scene dem Besten in Shakespeare gleich käme". Und das Gleiche wiederholte er Foglar und Frau von Littrow [1]) gegenüber. Ein Begriff von der Genialität, von der Kunst Lope's de Vega kann nur durch die Lektüre von Hunderten seiner Stücke gewonnen werden. „Wenn man Lope de Vega wieder auflegt," sagte Grillparzer (192), „mufs man keines seiner Stücke weglassen; es ist kaum eines seiner Stücke, welches derlei herrliche Züge . . . nicht aufzuweisen hat." Und zu Foglar (20. Juni 1843, S. 20): „kein einziges Stück Lope's de Vega reicht

[1]) Foglar, Ansichten (Februar 1844), S. 26: „Lope de Vega hat nicht ein gutes Stück geschrieben, aber in den vielen ist so viel Gutes, dafs man vor Bewunderung gar nicht aufhören kann." — Und (Juli 1843): „Seine Kompositionen sind unwahrscheinlich, absurd und fast keines seiner Stücke aufzuführen, aber man wird durch ihn eigentlich in die Poesie eingeführt." — Littrow, Aus dem persönlichen Verkehre (Winter 1866) S. 98. „Ein Dichter wie Lope de Vega, welcher bei seinen massenhaften Produktionen natürlicherweise manches Schwache, Nichtmotivierte zu Tage brachte, würde bei der heutigen Art und Weise nicht mehr zur Geltung gelangen."

an die Calderons, aber man mufs ihn nicht aus einzelnen, sondern aus dem Complex aller beurteilen."

Wer eine fein durchgeführte Motivierung, strenge Kausalität und Kohärenz aller Teile eines Kunstwerkes, bei Lope de Vega, bei den Dichtern Spaniens überhaupt, zu finden glaubt, der mifskennt das schaffende Genie des Südens. Den Spaniern vorzugsweise hat die Natur die Gabe nicht verliehen, menschliche Leidenschaften ruhig und bedächtig Stufe für Stufe zu analysieren und zu zergliedern, das Zergliederte mit psychologischer Wahrheit, mit progressivem Wachsen und Sinken der Empfindung darzustellen. Diese Gabe besafsen auch die gröfsten spanischen Klassiker nicht. Schroff empfanden sie eine Leidenschaft, schroff und sprungweise ward sie dargestellt. Der hochmütige Trebacio in Lope's „El triunfo de la humildad y soberbia abatida" mifshandelt in grausamster Weise seinen Bruder. Er fühlt sich gröfser, mächtiger als Cesar. Er benimmt sich so frech, so freventlich, dafs man nicht begreift, wie der demütige Filippo sich alles von ihm gefallen läfst und nicht an einen befreienden, wirklich wohlthätigen Dolchstofs denkt. Das Glücksrad dreht sich um. Der Demütige steigt hoch hinauf, der Hochmütige sinkt tief herunter. Trebacio's Innere hat auch plötzlich umgeschlagen. Keine Spur von Ehrgeiz und Ruhmsucht mehr. Der einst stolze, übermütige Tyrann ist zum gehorsamen Diener, zum Köhler, zum Sklaven geworden. Er zeigt sich schnell bereit, dem Bruder als Schemel zu seinem Throne zu dienen. — Schack hat vortrefflich den Hauptgrund dieser unpsychologisch scheinenden Darstellung menschlicher Leidenschaften bei den Spaniern angegeben:

(Gesch. d. dram. Litt. II, 246). „Die Spanier besitzen eine Schnellkraft, Reizbarkeit des Seelenvermögens, wie der Nordländer sie nicht ahnt; ihr Streben und Wollen ist überall im höchsten Grade decidiert. — Die Gefühle schlagen bei ihnen in ihr Gegenteil um, ohne erst lange Reihen von Mittelstufen zu durchlaufen.“ Und was Grillparzer einige Jahre vorher (1842) von Lope's Überspringen der Mittelstufen der Empfindungen gesagt, kann auch ebenso gut für alle Dichter Spaniens gelten: „Was bei ihm absurd erscheint, ist es nur dadurch, dafs die Mittelglieder der Entwicklung übersprungen werden und das Faktum, der Gemütszustand schroff und abgeschnitten hingestellt wird, ohne verbindende Fäden des Pragmatismns“ (14). — So fehlt jede nötige Breite, jede psychologische Begründung und Vermittelung in „El postrer Godo de España“, wo alles „so knapp und roh aneinandergefügt“ ist, „dafs das Ganze doch mehr eine enumeratio partium, oder vielmehr eine Zusammenfassung ohne vorhergegangene Entwickelung ist“ (157). Ein geduldiges Motivieren wäre auch Lope de Vega zu langweilig erschienen. Er wollte eben Situationsdramen, keine Charakter —, keine Seelendramen schaffen. Und was nützte auch all das psychologische Ergründen und Erklügeln, wenn das Publikum das Dargestellte unbedenklich, ohne nach Gründen zu fragen, annahm? Denn anders ist die Ausdauer eines deutschen und anders die eines spanischen Zuschauers. Das spanische Publikum zur Zeit Lope's, sagte Grillparzer „wollte keine weitläufigen Motivierungen und Herbeiführungen; die Situation und ihre interessante Durchführung war alles, was sie verlangten, und das hat Lope geleistet wie keiner.“

Das Derbe, das Nackte, das Rohe und Grelle gefiel zu Lope's Zeiten und stärkte die von modernen Empfindeleien und moderner, raffinierter Kultur verschont gebliebenen Menschen. Ein Volk, das in Glaubens- und Wundergeschichten aufgewachsen war, fand sich bereit, auch im Theater zu glauben und sich über nichts zu verwundern" (21). Nur in einer solchen poetisch unschuldigen Zeit kann man poetisch-naiv dichten. „Die alten spanischen Dichter," sagte Grillparzer zu Foglar (Ansichten, Juli 1843, S. 21), „benutzen meist den Katholizismus als Hebel der dramatischen Handlung; derselbe erfordert aber ein Publikum, das, wie ehemals, noch fest an Wunderglauben hält, oder darin, ganz parteilos und indifferent, nichts als ein praktisches Motiv sieht. — Da ein solches Publikum jetzt in Spanien fehlt, werden ihre Klassiker nicht neu gesammelt und gepflegt."

Ohne den eigenen modernen und deutschen Geist im geringsten zu verkennen, vermochte Grillparzer, sich in das für uns fremdartige Spanien des 17. Jahrhunderts mit ganzer Seele hineinzuleben und zu versenken; die Dichter jeder Zeit, seinen Lope vor allen, wufste er immer aus den damals herrschenden Kulturzuständen zu entschuldigen. — Und hat denn das Absurde in seiner Art auch nicht seine poetische Berechtigung? Soll denn in jedem Erzeugnis der Phantasie, in jedem Erguſs des Gemütes und der Empfindung immer die strengste Causalität, die logische, verstandesmäfsige Verknüpfung aller Teile gesucht werden? Die gröfste Konzession, welche Grillparzer der spanischen Dichtung je gemacht, steht in einem Satze, den er bereits im Jahre 1821, als er kaum mit Lope de Vega

bekannt geworden war, aussprach: (XII, 200 f.) „Die Konsequenz der Leidenschaften ist das Höchste, was gewöhnliche Dramatiker zu schildern und gewöhnliche Kunstrichter zu würdigen wissen; aber erst die aus der Natur gegriffenen Inkonsequenzen bringen Leben in das Bild und sind das Höchste der dramatischen Kunst."

Grillparzer war trotz seiner Liebe zum Kapriziösen und Sprunghaften in der Kunst zu sehr deutscher Dichter, und, als Verehrer der Griechen, ehrte er die Form, die harmonische Abrundung des Kunstwerkes zu sehr, um nicht die bedenkliche Hastigkeit, Eilfertigkeit, Planlosigkeit, Gedankenlosigkeit, mit der Lope seine Tausend Stücke niederschrieb, zu bedauern. „Es hat wohl noch keinen Dichter in der Welt gegeben, bei dem die höchste poetische Begabung mit der leichtsinnigsten Schleuderei so Hand in Hand ging. Das Handwerk trug wahrscheinlich wenig ein [1]), das Versemachen war ihm zum Bedürfnis geworden, das Verlangen nach neuen Stücken war grofs, und so überliefs er denn der Stimmung und dem Zufall, ob die in Gang gesetzte Scheibe eine Vase oder einen Krug hervorbrachte." (94) An den meisten Stücken merkte man, dafs der Dichter selbst nicht wufste, wie er sein Werk wenden und enden sollte. (Littrow, Aus d. pers. Verk. 1866 S. 98). Daher die Häufung von Unsinn, die abgeschmacktesten Willkürlichkeiten, die wilde Unordnung, die gar zu novellistische Entwicklung der Be-

---

[1] „Liegt doch jeder Kunst ein Handwerk zu Grunde, und wer beide nicht zu vereinigen weifs, ist ein Stümper" (XII, 175. — Im Aufsatze über das deutsche Drama).

gebenheiten, das Puppenmäfsige mancher Personen, die Zerbröckelung der Haupthandlung, die thörichtste Einmischung von Episoden, von „türkischen“ Vorgängen, der schreiende Nonsens. Ein „wildes Zeug“ ist „El hijo de Reduan“ (54). „Eine Konfusion, die ihresgleichen nicht hat“, herrscht in „La bella malmaridada“ (222. Vom Jahre 1865). In „La hermosa fea“ haben wir „drei Wahnsinnige, und das Stück dazu als vierten“ (180). „Los locos por el cielo“ „offenbar eines der langweiligsten Stücke, das Lope de Vega oder sonst irgend ein Mensch jemals geschrieben“ (152). In „El amigo por fuerza“ sind „selbst in der Ausführung kaum ein paar Verse, die sich über die Jahrmarktsbude erheben.“ „La Felisarda“ „der abgeschmackteste Unsinn, der je geschrieben wurde — nur etwas minder lang — weilig als die Langeweile“ (49). So stehen oft vortreffliche bezaubernde Scenen in dem losesten Zusammenhange mit dem Ganzen des Stückes; so dient ein Akt als Vorspiel und will zu den anderen zwei nicht passen; so folgt einem ausgezeichneten Anfang die teuflisch ausgelassene Fortsetzung; das Vollkommenste in der Kunst wird mit dem Liederlichsten in Verbindung gebracht. Die ersten beiden Akte der „Mal Casada“ „sehr schön, der Dialog so vortrefflich, die Empfindungen so wahr, als je irgend etwas geschrieben worden ist, und der dritte Akt ein so vollkommener Unsinn, dafs der letzte Schmierer sich dessen schämen würde“ (49).

Das Publikum begehrte immer fort, und Lope de Vega dichtete und schrieb in einem fort; zum Überlegen und Zusammenfassen seiner Kraft blieb keine Zeit. „So stand er seinen Schöpfungen selbst mit

der gröfsten Gleichgültigkeit gegenüber." „Nur wenn eine Situation vorkam, die ihn als eigentlichen Dichter interessierte, legte er sein ganzes unvergleichliches Talent hinein. War der ganze Stoff von einer solchen Art, so war die ganze Behandlung meisterhaft." „In der Tragikomödie „Venus und Adonis", die er im Auftrage der Königin schrieb, sieht man, was Lope de Vega imstande war, wenn er sich zusammennehmen wollte. Das ist nun so reizend, so vortrefflich geschrieben vom Anfang bis zu Ende, ein so sinnreiches Gewebe von mythologischen Fabeln, dafs ich ihm nichts in dieser Art zu vergleichen wüfste." (1847, 48.)

In der eigentlichen Verwickelungskomödie fand Grillparzer, dafs sein Liebling dem Calderon nachstand. (Die Kunst Calderons, einen philosophischen oder moralischen Satz an die Spitze des Dramas zu stellen und ihn konsequent in der Handlung auszuführen, hat Lope sich niemals zu eigen gemacht.) Hierin hat sich Lope oft ungeschickt gezeigt. Die Fugen der Handlungen in solchen Intriguendramen werden locker. Das Ganze will nicht klappen. Zur Intrigue gehört eben mehr Verstand, mehr berechnete Überlegung als ausgelassene Phantasie und tiefe Empfindung. Grillparzer, welcher mit den Anfängen des spanischen Theaters wenig vertraut war, neigte in den Fällen, wo Lope seine Intrigue glücklich und sinnreich durchgeführt, zu der Ansicht, einen Einflufs Calderons zu sehen. So in „La batalla del honor" (106), wo die Nachtscenen unter den Fenstern der Geliebten geschickt angelegt sind, „so dafs wir hier entweder die Anfänge des Intriguenstückes sehen, das Calderon später so be-

wunderungswürdig ausgebildet hat, wenn nicht Calderon inzwischen bereits erschienen war und Lope de Vega keinen Anstand nahm, seinen glücklichen Nebenbuhler seinerseits nachzuahmen"[1]). Auch sonst war Grillparzer zu rasch und mit Unrecht mit der Annahme einer Beeinflussung Lope's durch Calderon zur Hand. So war es für ihn ausgemachte Sache, dafs Lope's „El animal de Ungria" Calderonschen Einflufs zeige (175). „Ohne Zweifel sind die in Felle gekleideten Wilden eine Erfindung dieses letzteren (Calderon). Wenn nun bei Calderon häufig ein solcher Wilder vorkommt, so sind hier zwei und noch dazu Weiber." Und wenn in irgend einem Stücke Lope's nur eine Spur von einer vorgefafsten absichtlichen Idee sich zeigte, so sollte, da dies der dichterischen Anlage Lope's widersprach, Calderon schuld daran sein. So nannte Grillparzer „La Reyna Juana de Nápoles" eines von den Stücken, wo schon der Einflufs Calderons sich sichtbar macht, wo näm-

---

[1]) Fast alle Elemente des Intriguenstückes waren im spanischen Theater, das stark unter dem Einflufs der italienischen Commedia des Cinquecento sich entwickelte, bereits vorhanden, als Lope de Vega zu dichten anfing. Übertrieben somit und teilweise unrichtig ist, was A. Rubió y Lluch in „El sentimiento del honor en el teatro de Calderon," Barcelona 1882. S. 37 behauptet: Lope sei der erste gewesen, „que trazó los tipos hasta cierto punto convencionales, de las damas enamoradas, de los padres ó hermanos interesados y con exceso severos para con sus hijas ó hermanas, de los galanes pendencieros y por demás celosos de la honra, de los graciosos entrometidos, de las criadas desenvueltas y bachilleras, y de esa multitud de figuras automáticas, por decirlo así que brillan constantemente en nuestra escena, obedeciendo siempre á los mismos móviles y animadas de idénticos sentimientos."

lich „das Märchenhafte nicht mehr als das Geträumtnatürliche, sondern als das absichtlich Gesteigerte vorkommt" (144). Einige „Ideologien" im „Contra valor no hay desdicha," „mögen dem schlichten Lope durch das Beispiel seines jüngeren Mitbewerbers Calderon aufgedrungen worden sein" (219).

Dem Bewunderer und vorzüglichen Kenner der griechischen Klassiker erschien es auffallend, dafs Lope de Vega das Studium der Alten vernachlässigte, und die Kunst der Griechen ihm beinahe gänzlich verschlossen blieb. Mit Recht betonte Grillparzer, dafs Lope's Vorbilder die Italiener gewesen (21). Man vergifst das allzu leicht und bekommt auch gegenwärtig noch von vielen zu hören, die spanische Comedia sei am Schlufs des 16. Jahrh. ganz und fertig ausgerüstet aus dem Kopfe Lope's de Vega hervorgetreten. In Wahrheit schöpfte Lope, wie alle Spanier, die ihm in der Pflege der dramatischen Kunst vorangingen, aus der Kunst Italiens [1]). In dem leider noch nicht nach Gebühr geschätzten Theater des Cinquecento ist trotz seiner Zersplitterung, trotz der Liederlichkeit und moralischen Zerfahrenheit einzelner Stücke eine solche Fülle von übersprudelndem Witz und Humor, so viel Lebendigkeit, ein so grofser Reichtum an komi-

---

[1]) „En el fin imité quantos Poetas
Claros célebra Italia,

gesteht Lope von sich in der Segunda Parte der „Philomena" in Obras sueltas, Madrid 1776, II, 462. — Was L. Stiefel in der Untersuchung: „Lope de Rueda und das italienische Lustspiel" in Zeitschrift für rom. Phil. XV, 338 ff., für einen einzigen Dichter nachwies, hat für das ganze Theater vor Lope und auch von vielem im Theater Lope's de Vega selbst Geltung.

schen Situationen, eine solch natürliche, realistische Anschauung des Lebens und so viel Sinn für plastische, prägnante Darstellung, dafs die vielen Schwächen und die trostlose Unordnung wohl aufgewogen erscheinen. Dem wahrhaft genialen Lustspiel der italienischen Renaissance hat nur ein Lope gefehlt, der alle zerstreuten Elemente gesammelt und sie in eigener, mächtiger, allumfassender Individualität wiedergegeben hätte. Ein Meisterstück nannte 1820 Grillparzer die „Mandragola“ Macchiavelli's (XIV, 45), noch bevor sie irgend ein neuerer Kritiker in Italien und im Ausland der Achtung würdig gefunden hatte [1]). Man erkenne darin die Verstandesschärfe und den Auffassungsgeist des Verfassers des „Principe“. „Unmoralisch nannte man sie,“ sagt Grillparzer, „je nun, ja! Man war denn damals noch nicht so exemplarisch fromm, als wir es heutzutage sind.“ Wenn Grillparzer den Italienern, als Vorbilder Lope's de Vega, auch die Römer, Plautus und Terentius vor allen, zugesellte, so war das wiederum richtig, nur darf bemerkt werden, dafs die Römer meist nur mittelbar durch die Werke der italienischen Cinquecentisti zu Lope sprachen.

Wiederholt ist hier des bei Grillparzer so beliebten Vergleiches zwischen Lope und Goethe, zwischen Calderon und Schiller gedacht worden. In dem bevorzugten Spanier sah Grillparzer auch euripideische Züge. Wie Euripides verstand Lope durch „unerwartete Wen-

[1]) Nach De Sanctis hat wohl A. Graf über Macchiavelli's Komödie am besten geschrieben. Vgl. den Aufsatz: Tre commedie Italiane del Cinquecento: La Calandria — La Mandragola — Il Candelajo — in „Studii drammatici.“ Torino 1878, S. 116 ff.

dungen, noch gegen das Ende der Fabel neue Aussichten zu eröffnen und das Gemüt emporzuheben" (51). Die dramatische Klugheit und den dramatischen Schwung des Euripides hatte Lope geerbt. Das barocke Bild, das Goethe für Euripides braucht, wo er ihn mit einer Stückkugel, die auf Quecksilber schwimmt, vergleicht, kann auch für Lope Geltung haben.

Die Vermutung, dafs Shakespeare Lope de Vega gekannt habe, eine Vermutung, die ihm später zur Gewifsheit wurde, hat Grillparzer oft ausgesprochen. Er stiefs oft auf ähnliche Gedanken bei dem Engländer und bei dem Spanier. Er war überrascht, wie häufig beide Dichter im Stoffe übereinstimmten. Er ging aber nicht zu den Quellen zurück, aus welchen Shakespeare und Lope de Vega gemeinsam geschöpft hatten, und so blieb er in einem leicht begreiflichen Irrtum befangen. Gegen Emil Kuh äufserte er sich einmal (Zwei Dichter Österreichs, 214): „Mir scheint es gewifs, dafs Shakespeare, in der Zeit lebend, als die spanische Sprache am Hofe und in den vornehmen Kreisen Englands im Schwunge war und spanische Sitten über die Insel sich verbreitet hatten, mir scheint es gewifs, dafs er Lope gekannt hat. Ich stiefs auf zu viele Stellen in Lope, welche mir Shakespeares Kenntnis des Spaniers fast verbürgen" [1]). Shakespeare

[1]) Vgl. auch XIV, 76 (1843). „Mir ist schon öfter die Vermutung gekommen, ob nicht Shakespeare, wenn er auch nicht selbst spanisch verstand, doch etwa durch einen Freund, der der Sprache kundig war, mit der spanischen dramatischen Litteratur in einigem Zusammenhang war." (Ähnlich XIII, 140.) — Zu Foglar, Ansichten, — Mai 1843, S. 19: „Mir hat sich eine Vermutung aufgedrungen, die ich kaum auszusprechen wage, dafs nämlich Shake-

hat indessen mit aller Wahrscheinlichkeit weder Lope de Vega noch irgend einen spanischen Dichter gekannt[1]). Berührt sich der Stoff seines Wintermärchens mit Lope's „El mármol de Felisardo", seines „As you like it" mit „Las flores de Don Juan y Rico y Pobre trocados", seines „All' is well that ends well" mit „La hermosura aborrecida," „Romeo und Julia" mit „Castelvies y Monteses", so geschieht es, indem beide Dichter die gleichen Quellen, meist italienische Novellen oder Bearbeitungen derselben zur Grundlage für ihre Stücke wählten[2]), und sämtliche Übereinstimmungen in der technischen Behandlung, ja manchmal im Gebrauch einzelner dramatischer Motive, einzelner poetischer Ausdrücke in den Dramen des Engländers und des Spaniers, welche einige Litterarhistoriker stutzig gemacht haben,

---

speare die Spanier kannte und benützte." — Zu Frau von Littrow, Aus dem persönlichen Verkehr (1866), S. 98: „Ich denke, sie (Lope und Shakespeare) mögen wohl voneinander gewufst haben.")

[1]) Vgl. K. Elze, William Shakespeare. Halle 1876, S. 443 f.

[2]) Über die Bearbeitung italienischer Novellen in England, vgl. Köppel, Zur Geschichte der italienischen Novelle in der englischen Litteratur des 16. Jahrhunderts. Strafsburg 1892. — In neuerer Zeit hat man endlich auch ein Stück Lope's de Vega mit seiner italienischen Quelle verglichen. Vgl. Anschütz. Boccaccios Novelle vom Falken und ihre Verbreitung in der Litteratur, nebst Lope's de Vega Komödie: „El halcon de Federico. Erlangen. Dissertation. Leipzig 1892. (Die wenigen oberflächlichen Bemerkungen Chiarini's über Lope's „Castelvies y Monteses" in seinem Aufsatz: „Romeo e Giulietta". Nuova Antologia 1887, 16. Agosto, S. 612 ff., dürfen hier kaum in Betracht gezogen werden.) — Eine kleine, unbedeutende Notiz: „La 10a Novella dell' ottava Giornata del Decameron ed El anzuelo de Fenisa di Lope de Vega" v. C. Dejob in Rassegna bibliografica della letteratura Italiana. 1893 (Mai).

sind wohl blofs als Spiel des Zufalls zu betrachten. Das Zusammentreffen ist oft auch nur das Ergebnis einer augenblicklichen kongenialen Denkungs- und Gefühlsart[1]). Was übrigens vor den drei ersten Dezennien

[1]) Klein hat in der Besprechung von Lope's „Castelvies y Monteses" auf ein paar beinahe wörtliche Übereinstimmungen im Stücke des Spaniers und in der Romeo und Julia-Tragödie des Engländers aufmerksam gemacht und daraus den Schlufs gezogen: (Geschichte des Dramas X, 347 f.), die einfachste Erklärung sei, „dafs der Zeit nach, da ‚Castelvies y Monteses' in der Liste der bis 1603 von Lope verfafsten Stücke sich findet, der Dichter von Romeo und Julia von Lope's Castelvies gar wohl Notiz nehmen konnte." Dagegen bemerke ich, dafs eine wörtliche Übereinstimmung, wofern sie nicht aus blofser Incidenz erklärt werden soll, doch nur auf einer Anlehnung an den gedruckten Text des älteren Stückes beruhen könnte. Nun ist Lope's Drama richtig vor 1603 verfafst worden, gedruckt wurde es aber erst im letzten Bande der grofsen, in England einzig bekannten Quartosammlung der Comedias Lope's (1647). — Wenn ich in diesem und vielem anderer Meinung als Klein sein mufs, so möchte ich doch nicht in die unverzeihliche Sünde derjenigen verfallen, welche unbilligerweise alles an Klein zu tadeln haben. Vor allem seitdem Gaspary in einer unglückseligen Bemerkung zu seiner „Geschichte der italienischen Litteratur", II, 693 f., die Arbeit des genialen Dramaturgen „unverdaulichen Wust" — „wüstes Machwerk" schalt, (Ausdrücke, welche der italienische Übersetzer, V. Rossi, wiederholte II, 298 „indigesto zibaldone": — „idropico operone" nennt F. D'Ovidio das Werk Kleins in „Saggi critici", Napoli 1879 S. 293), soll der Name Klein bei den Neuern nur Unsinn und Verwirrung bezeichnen. Seine Unordnung und die oft chaotische Behandlung des Stoffes, die Verschrobenheit des Stils und Anhäufung von Bildern und Gleichnissen, die lästigen Witzworte, die häufigen Wortspiele, alle diese Auswüchse einer wenig gezügelten, überschwenglichen Phantasie zugegeben, so hat doch wohl kaum ein deutscher Kritiker der neueren Zeit eine so sichere und tiefe Kenntnis dramatischer Technik an den Tag gelegt, so gründliche, so treffliche

des 17. Jahrhunderts im Elisabethinischen Zeitalter in England von einzelnen als spanischer Einflufs angesehen wird, mufs eher auf den Einflufs italienischer Litteratur zurückgeführt werden. Die 14 Bände der Comedias Lope's de Vega, welche bis 1620 erschienen, hatten bis zu dieser Zeit und noch später in England keinen Eingang gefunden. John Websters „Duchess of Amalfi" z. B. hat mit Lope's „El Mayordomo de la Duquesa de Amalfi" nur die Hauptfabel gemein und beruht wie diese auf einer Novelle des Bandello (T. I, XXVI). Erst durch James Shirly, John Fletcher, Heywood, Massinger, Middleton, Dekker, übte die spanische „Comedia", immerhin früher als auf das deutsche, auf das englische Theater einen Einflufs[1]).

Der Gemütsanlage Grillparzers entsprach Lope's de Vega Dichtung mehr als die Shakespeares; immer hat er denn auch den Spanier dem Engländer vorgezogen. Es befremdet mich zwar, in einer Mitteilung der

---

Zergliederungen und Analysen von Stücken gegeben, so viel Geist und Scharfblick in seinen Urteilen gezeigt als Klein. — Wer die spanische Dramatik, von ihrer unvorteilhaften Seite vornehmlich kennen will (und das ist dem Litterarhistoriker auch von Wert, um so mehr, da wir, meist durch jesuitisch geschulte, sogenannte Kritiker von einem grenzenlosen unsinnigen Wortschwall genug überschüttet worden sind), wird durch Kleins Kritik über manches belehrt werden. — Ein vortreffliches Urteil Kleins über Lope X, 344 f. und 521.

[1]) Coleridge in seinen „Notes and Lectures on Shakespeare". London 1849 I, 305 nahm schon bei Beaumont und Fletcher einen Einflufs der Spanier an. Das Richtige hat wohl L. Stiefel getroffen in dem Aufsatze: „Die Nachahmung spanischer Komödien in England unter den erten Stuarts" im V. Bande von Vollmöllers Romanischen Forschungen, S. 183 ff.

Frau v. Littrow (im Winter 1866, — S. 98) dem Ausspruch Grillparzers zu begegnen: Lope übertreffe „an Reichtum und Fülle der Gedanken und wahrhaft grofsen, dramatischen Momenten“ auch Shakespeare. Das ist entschieden übertrieben, und Grillparzer hat anderswo nur wegen des ruhigen, natürlichen Ganges der dargestellten Begebenheiten, der grofsen Fülle der dramatischen Situationen, und nicht wegen grofsen, schlagenden dramatischen Momenten seinen Lope dem Shakespeare vorgezogen. — Lope ist, wie schon wiederholt bemerkt, ein Naturkind; die ungezwungene freie reine Natur spricht durch ihn. Er symbolisiert nicht, malt seine Gegenstände nicht nach Ideen und Reflexionen. Er versteht keine Psychologie und Metaphysik, sondern stellt objektiv dar. „Bei Shakespeare,“ sagt Grillparzer (1837. XIII, 13), „hat die Darstellung des Gefühls und der Leidenschaft häufig etwas Symbolisches; er giebt eine Metaphysik der Leidenschaft, ein précis, ein abrégé des Gefühls. Bei Lope de Vega ist die Darstellung immer rein der Natur abgesehen.“ Zu diesen „Abkürzungen der Natur“ war der Engländer durch die hinreifsende Gewalt der eigenen Empfindung gezwungen. Im Gespräch im Elysium, zwischen Friedrich den Grofsen und Lessing, welches Grillparzer 1841 niederschrieb, will Lessing darauf beharren, dafs Shakespeare immer den Weg der Natur geht. Friedrich, der hier die Meinung des Dichters vertritt, (sonst war der grofse König unserem Dichter nicht eben sympathisch) belehrt ihn (XI, 202): „Auf den Stationsplätzen trifft er allerdings fast immer mit ihr zusammen; aber auf dem Wege eilt er ihr so ziemlich voraus. Er giebt ein précis, ein abrégé der Natur, aber nicht

die Natur selbst. In der Kunst aber sind ihre Stufen ebenso wichtig als ihre Höhe.“ Und noch 1849 in den Aufzeichnungen über Shakespeare’s „Othello“ wiederholt Grillparzer dasselbe (XIV, 91): „So entsteht die Leidenschaft, so wächst sie, so steht sie endlich furchtbar da — aber nicht in so kurzer Zeit. — Shakespeare giebt häufig ein Compendium, ein précis“ u. s. w.

Shakespeare so gut wie Lope sind für den unerfahrenen modernen Dramatiker gefährlich. Beide, statt als pfadweisende Leuchttürme zu dienen, können leicht zu Irrlichtern werden. Die Riesengröfse Shakespeare’s aber, die Darstellung stark aufwallender Leidenschaften, mächtiger Konflikte, rascher innerer Wandlungen hielt Grillparzer für gefährlicher, als die reine, unüberlegte Naturdichtung Lope’s de Vega. Selbst auf Schiller, meinte der Österreicher (XI, 201), habe Shakespeare einen nachteiligen Einflufs ausgeübt. Nicht nach dem Gewaltigen, dem Unermefslichen, dem Ungeheuren soll der deutsche Dichter streben; da droht ihm eine steile, unüberwindliche Klippe. Seinem Geiste ist eine ruhigere, sanftere Dichtung angemessener. „Ich wollte,“ sagte Grillparzer (XIII, 131), „Lessing hätte Calderon und Lope de Vega gekannt; er hätte vielleicht gefunden, dafs ein Mittelweg zwischen beiden dem deutschen Geiste näher stehe, als der gar zu riesenhafte Shakespeare.“ — In drei Versen der „Jugenderinnerungen im Grünen“ hat unser Österreicher sein dichterisches Bekenntnis am deutlichsten ausgesprochen:

Was ungeheuer ist, ist drum nicht grofs:

Ein Mögliches ragt über alle Weiten,
Das Wirkliche zeigt sich im Raume bloſs[1]).

* * *

Ich weiſs nicht, ob das burleske Gedicht jemals zur Kenntnis Grillparzers gelangte, welches der Arzt Feuchtersleben über die „Spanische Komödie“ in einem Augenblick guter Laune verfaſste:

Donna D erfährt die Wirkung
Ihres Brandes zu Don A,
Der geziemend ihn erwidert.
So Don C, der, froh, geschmeichelt,
Donna B zurück-verehrt;
X, aus Trotz, verliebt in Z sich,
In Ypsilon, weil's denn sein muſs,
Sieht man G sofort entlodern.
Diese neugebornen Paare
Heiraten in Einer Scene:
Und, nachdem wir so befriedigt,
Fleht der Dichter um Verzeihung
Für das Stück, das er betitelt:
„Weiber machen, was sie wollen“[2]).

---

[1]) Vgl. auch den Schluſs des Gedichtes Grillparzers „Zur Enthüllung von Mozarts Standbild in Salzburg“ (4. Sept. 1842):

Nennt ihr ihn groſs? er war es durch die Grenze:
— — — — — — — — — — — — — — — —
Weil nie er mehr gewollt, als Menschen sollen,
Tönt auch ein Maſs aus allem, was er schuf,
Und lieber schien er kleiner, als er war,
Als sich zu Ungetümen anzuschwellen.
Das Reich der Kunst ist eine zweite Welt,
Doch wesenhaft und wirklich, wie die erste,
Und alles Wirkliche gehorcht dem Maſs.

[2]) Ernst Freiherrn von Feuchterslebens Sämtliche Werke,

Der Dichter möchte in dem Falle herzlich gelacht und mit einem Kopfschütteln gesagt haben: „Dem Herrn ist das Spanische wirklich gar zu spanisch.“ — Es gehört ein ganz spezielles Organ dazu, um den Duft einer so exotischen Pflanze wie das Lustspiel der Spanier wahrzunehmen. Es gehört ein klarer, scharfsichtiger Geist, ein mit der Kultur der Spanier entlegener Jahrhunderte vertrauter und geübter Fachmann dazu, um zu begreifen, dafs ein Theater, welches den heutigen Verhältnissen, im germanischen Lande besonders, als ein Absurdum erscheint, doch seine vollkommene Berechtigung in der Zeit und in dem Volke hatte, wo es entstanden, und das Ergötzen, ja beinahe das ganze poetische Leben einer Nation ausmachte. — In der Beurteilung der Spanier verfiel der Deutsche gewöhnlich in die Extreme. Entweder las er ihre Dichter nicht und glaubte sich trotzdem berechtigt, über die spanische Litteratur im allgemeinen und insbesondere über die spanische Dramatik seinen erhabenen Tadel auszusprechen, oder, was noch verhängnisvoller sein konnte, er las die spanischen Dichter und bewunderte sie um so mehr, je weniger er sie verstand, und war dann ganz Feuer und Flamme, um ihre Stücke mit Haut und Haaren, nur im Kleide einer andern Sprache, auf der heimatlichen Bühne zur Darstellung zu bringen. An der Spitze der wenigen

---

herausgegeben von Friedrich Hebbel. Wien 1851. I, 148. — Ähnliche burleske Gedichte haben die Spanier selbst über ihre Comedia verfafst. Ich erinnere an einen Prolog, mit welchem die Dichterin Doña Feliciana Enríquez de Guzmán ihre „Tragicomedia de los jardines y campos sabeos,“ Lisboa 1624, einleitete und dabei die Comedias des Tages verspottete.

Vernünftigen, welche in der Sache klar sahen, stand dagegen Grillparzer. Er hat, noch einmal sei es gesagt, am besten von allen Deutschen das Wesen des spanischen Dramas erkannt und ausgesprochen.

Ein Theater, das nichts als ein Spiel sein will, gänzlich verschieden von dem deutschen, ein Theater, das blofs zur Unterhaltung dient und nicht zum Nachdenken auffordert, ist ein gefährliches Ding für den modernen Dichter, welcher damit seine eigene Kunst bereichern will. „Der Deutsche ist weich und sentimental," sagte Grillparzer (1839. XIII, 5). „Er will die Poesie ins Leben ziehen und sich mit der Wirklichkeit des Gedichtes schmeicheln. Daher interessiert ihn im Drama die Auflösung mehr als die Verwickelung, denn durch jene bekommt diese erst einen realen Gehalt. Dem Spanier dagegen ist das Schauspiel eben ein Spiel" — „ein Spaziergang gegenüber dem Geschäftsgang" (XIII, 100). Wer die Spanier geniefsen will, mufs sie nicht mit der vorgefafsten Absicht lesen, einen praktischen Gewinn für die eigene poetische Leistung aus ihnen zu ziehen, sie, so gut es ihnen gelingt, nachahmen oder gar plündern zu wollen; er mufs darauf gefafst sein, sein eigenes Haus, in dem er Gefühle, Gedanken, Neigungen bewahrt, zu verschliefsen und sich auf eine lange Reise in fremde Gegenden, wo ihn wenig oder nichts an die Heimat erinnern wird, zu wagen. Ist er von Natur aus geneigt, das Seelenleben der Gebilde seiner Phantasie mit durchzuleben, so mufs er sich nun an der bunten Fülle ihrer äufseren Erlebnisse begnügen. Er wird in der spanischen Dramatik eine Poesie der Situation, nicht der Charaktere finden, mitten in die Spiele des

Zufalles geraten, von einer Verwickelung zur anderen verschlagen werden, ohne nach genauer Ursache und Begründung des Geschehenen fragen zu dürfen. Er soll, willig oder unwillig, erkennen, dafs auch eine unpsychologische Kunst eine Kunst ist.

Eine Hauptverschiedenheit zwischen der Poesie der Spanier und der Deutschen hat Grillparzer trefflich charakterisiert: (XIII, 6). „Sie (diese Hauptverschiedenheit) entsteht aus der verschiedenen Geltung des Hauptlhebels der neueren Poesie, der Liebe. Bei dem Deutschen tritt sie als Gemütsbedürfnis auf, bei dem Spanier verleugnet sie nie ihren sinnlichen Ursprung. Er umkleidet den Naturtrieb mit Phantasie, Geist und Gefühl und veredelt ihn so zum Idealen. Aber am Ziele angelangt, oder das Ziel verfehlt, giebt er die erborgten Illusionen den Gläubigern zurück. Das Verhältnis tritt ihm in die Reihe des Natürlichen, und statt die gesteigerte Stimmung zum Thema seines Lebens zu machen, wendet er die Kraft seines Innern gebieterischen Notwendigkeiten zu. Daher ist dem Deutschen im Gang der Liebe das Ziel der poetische Glanzpunkt. dem Spanier der Weg." So nimmt der spanische Dramatiker, ist er einmal gegen Ende des dritten Aktes gelangt, keinen Anstand, irgend einen Schlufs, natürlich einen versöhnenden Schlufs, zu improvisieren. Das Publikum war verwöhnt; es wollte eine Absolution für alle Gewaltthaten, für alle Verbrechen, auch für die entsetzlichsten Dinge; es wollte seine verheirateten Paare am Schlufs der Comedia haben, mochten dieselben, dem Gang der dargestellten Begebenheiten gemäfs, zusammengehören oder nicht; es liefs sich gefallen, ja es verlangte sogar die Störung des poetischen Zu-

sammenhanges, um nur den gewünschten Endeindruck mit nach Hause zu nehmen. Nach der Logik und Wahrscheinlichkeit zu fragen, trug es noch kein Verlangen; das Spiel für ernst zu nehmen, kam ihm nicht in den Sinn; für die Empfindung einer tiefen Tragik war es nicht geschaffen. Wollte der Dichter Beifall erlangen, so mufste er statt der Tragödie eine Komödie oder Tragikomödie verfertigen. Die Schnelligkeit, mit der man am Schlufs der spanischen „Comedia“ heiratet, geht über alle Grenzen. Alle nur irgendwie zu vereinigenden Paare werden vereinigt. Die Zuhörer ergötzen sich, wenn auch für einen Knaben, der im Stücke mithandelt, aus irgend einem Versteck eine Frau für die Zukunft herbeigeholt wird. „So will es die spanische Theatersitte: auf jeden Topf ein Deckel“ (XIII, 175)[1]). Ob die Moral dabei zu Schaden kommt, was kümmert das den Dichter, was kümmert es das Publikum? Die Liebe entschuldigt alles; ihr und der Tradition mufs alles geopfert werden. Die Moral dagegen hat nach Anschauung der Spanier nichts mit dem Theater zu schaffen, sie soll auf der Kanzel vorgetragen werden. — Grillparzer war wenig geneigt, die im spanischen Theater herrschende Trennung der ästhetischen Abschätzung von der moralischen zu billigen. Er hat zwar 1829 behauptet: (XII, 142) „die

---

[1]) Gegen diese konventionellen Paarungen, welche die spanische Comedia am Schlusse forderte, zielen offenbar die Worte in Lope's de Vega „Los Ramilletes de Madrid“:

Mugeres que á casar tan facilmente
Days el oydo sin mirar el daño.
Qué os puede resultar de un hombre estraño?
Cómo os podeys casar por acidente?

sogenannte moralische Ansicht ist der gröfste Feind der wahren Kunst.“ Allein wie er im Leben eine sittliche Weltordnung anerkannte (1819. XII, 129: „Lafst euch von der Geschichte lehren, dafs es eine moralische Weltordnung giebt, die im Geschlechte ausgleicht, was stört in den Individuen“), so nahm er auch in der Poesie eine solche an (1836. XII, 161: „Aller Poesie liegt die Idee einer höheren Weltordnung zu Grunde).“ Darum tadelte er die Spanier, welche die Moral mit den Füfsen traten: (XIII, 59) „Überhaupt herrscht in allen spanischen Stücken der damaligen Zeit die traurige Ansicht vor, dafs das Glänzende der Handlungen und die Stärke der Leidenschaft von allen Ansprüchen der bürgerlichen Moral völlig entschuldigen.“

Einige neuere einseitig katholisierende Kritiker, die sich ein bifschen an spanischer Litteratur gerieben haben, wollen mit Posaunentönen einige ihrer spanischen Dichterhelden als hohe und untadelhafte Vertreter humaner, christlicher Gesinnung verkündigen. Weil diese Spanier dann und wann bedeutend nach Weihrauch duften und, in ihren Stücken und Autos grofsen Respekt vor religiösen Dogmen zeigen, müssen sie gleich als die allerchristlichsten, allerkatholischsten Dichter gelten. Dafs Calderon, kraft dieser glänzenden Propaganda noch nicht heilig gesprochen wurde, ist fast erstaunlich. Tieck, welcher einige der Vorurteile der übrigen Romantiker nicht teilte und weit besser als die Schlegel die Spanier kannte, schrieb einmal: (1825) „Nicht nur der dargestellte Gegenstand leidet bei Calderon zuweilen, sondern das menschliche Gefühl

selbst" [1]). Ein Jahr vorher sprach Grillparzer sein Erstaunen aus über die Gleichgültigkeit und Kaltblütigkeit, mit welcher die Spanier Gutes und Böses, Menschliches und Unmenschliches zur Darstellung brachten. (1824, XIII, 47). „Wie mit einer eisernen Brust giebt der Dichter kein Anzeichen von Mifsbilligung, und, wie vor den Augen des Weltgeistes, rollt Gutes und Böses in ewig kreisendem Rade. Man hat das Christliche der Gesinnung in ihren Dramen hervorgehoben; nichts verrät gröfsere Unkenntnis. Christlich! ich möchte es oft gar türkisch nennen! Wären das wirklich vielleicht maurische Anklänge?" [2])

Nimmt man zu all dem noch die dem Deutschen besonders auffallende Fremdartigkeit des Stoffes in den spanischen „Comedias" hinzu, die meistens treue Darstellungen und Kopien aus dem bunten Leben jener Zeit, wahre Sittengemälde sind, welche die Kulturhistoriker als unschätzbare Dokumente für das Studium des Zeitalters häufiger benützen sollten [3]); ermifst man die Un-

---

[1]) In „Bemerkungen, Einfälle und Grillen über das deutsche Theater," Kritische Schriften, IV, 18.

[2]) Sogar Dorothea Schlegel, welche im Umgange mit Friedrich, alles an Calderon göttlich hätte finden sollen, äufsert sich gegen die religiöse Anschauung der von ihr gelesenen Spanier. Sie schreibt von Köln aus zu Weihnachten des Jahres 1805 an Caroline Paulus in Würzburg: „Besonders hab' ich es im Spanischen so weit gebracht, Calderon und Cervantes lesen zu können. Dies sind zwar alberne, dumme, gotteslästerliche, geschmacklose Katholiken, aber doch keine übeln Dichter." Vgl. Dorothea Schlegels Briefwechsel, herausgegeben von Raich, Mainz 1881, I, 160.

[3]) Man lese, was mein verehrter Lehrer A. Morel Fatio in: La Comedia Espagnole du XVII[e] siècle, Paris 1885 darüber sagt. In seinem Tadel der Spanier geht übrigens meines Erachtens

regelmäfsigkeiten, Willkürlichkeiten und Ungeheuerlichkeiten in der Ausführung, den Unsinn, der sich oft gerade da hineinmischt, wo die Aufmerksamkeit am meisten gespannt ist; der Schwulst der Bilder, die Übereilung der letzten Akte — kurz, zieht man alle Fehler, welche dem spanischen Drama anhaften in Betracht, so wird man begreiflich finden, dafs Grillparzer jeder Bearbeitung spanischer Stücke für die deutsche Bühne abgeneigt war, dafs er, jede Nachahmung der Spanier für gefährlich haltend, den Rat gab, statt Lope zu übersetzen, ihn lieber in der Stille zu lesen, das Gute an ihm vom Schlechten auszusondern, und aus seiner Dichtung Begeisterung für eigenes Schaffen zu schöpfen.

Wie eine Pflanze, welche nur in einem bestimmten Klima und in bestimmter Erde Wurzel fafst und dort mächtig emporwächst, aber schnell dahinsinkt und stirbt, sobald sie in ein ganz anderes Klima, in ganz anderen Boden gebracht wird, so verkümmert das spanische Lustspiel, sobald man ihm die notwendigen Lebensbedingungen entzieht, sobald es von dem Unvorsichtigen dem heimischen Boden entrissen und ohne die gehörige Umdichtung auf die fremde Bühne gebracht wird. — Im Zeitalter der Romantiker freilich war die Begeisterung für jede fremde Dichtung so grofs, dafs man unbedacht den

Morel-Fatio zu weit. S. 25: „On peut affirmer que, si cette comedia n'avait pas, en un temps, cédé quelques parties de ses richesses, j'entends de ses sujets à d'autres théâtres européens, nous imposant ainsi la tâche de l'étudier, non pas pour elle-même, mais pour ce qu'elle a suscité en dehors, bien peu, même parmi les dénicheurs des choses rares, les amateurs d'étrangeté, prendraient la peine d'y jeter les yeux.“

grofsen Abstand zwischen Geist und Kultur der verschiedenen Völker, der verschiedenen Zeiten übersprang. Man griff nach den Werken der Spanier, Italiener, Engländer, wie die Kinder, welche unüberlegt und unbesorgt nach allem greifen. Man wollte alles nutzbar und verwendbar machen. Es war der Übersetzungen und der Nachahmungen nie genug. Selbst Goethe wurde mit dem Strom fortgerissen, bis er, der Übertreibungen in der mafslosen, blinden Pflege derselben gewahr, die der deutschen Litteratur drohende Gefahr klar überschaute und Shakespearianer und Calderonianer ernsthaft zu ermahnen anfing. In einem Briefe an Zelter vom 28. Februar 1811 warnte er bereits nachdrücklich vor allzu treuer Nachahmung Calderons.

In der Zeit der gröfsten Begeisterung der Romantiker für die Spanier, als Gries seine stattliche Reihe von übersetzten Stücken vorbereitete, mufs uns das Urteil eines, leider zu wenig bekannten Freundes von Gries besonders auffallen. Georg Rist, der sich von 1803 bis 1806 als Gesandter in Spanien aufhielt und mit den Eigenarten der spanischen Kultur wie vielleicht kein zweiter Deutscher zu seiner Zeit vertraut war, schrieb in seinen Lebenserinnerungen[1]): „Es ist mir oft vorgekommen, als sei es ein zu gewagtes Unternehmen, das spanische Theater,

[1]) J. Georg Rists Lebenserinnerungen, herausgegeben von G. Poel. I. Teil (2. Auflage), Gotha 1884, S. 334. Der ganze Abschnitt über das spanische Theater ist von unschätzbarem Werte und zeigt eine Reife des Urteils, der man heutzutage selten unter den Kennern der „cosas de España“ begegnet. — Rist begann um das Jahr 1816 seine Erinnerungen niederzuschreiben.

diese ganz lokale und eigentümliche, nur durch das geschmeidige und klangvolle Idiom und auf seinem eigenen Boden ganz geniefsbare und verständliche Dichtart, in deutsche Sprache zu übertragen, und als stehe der zweifelhafte und unvollständige Erfolg in keinem Verhältnis zu der ungeheuren Arbeit, welche geistvolle Übersetzer, namentlich mein trefflicher Gries darauf verwandt haben". Auch im Kreise der Romantiker selbst erhoben sich einige Stimmen gegen die zu eifrigen Übersetzer und Nachahmer der Spanier, welche den eigenen nationalen Geist in der Jagd nach dem Fremdartigen zu ersticken drohten. Vor allem Ludwig Tieck, dem die Dichtung Calderons um so weniger behagte, je älter er wurde und, in Shakespeare förmlich vernarrt, keine andere Rettung für das gesunkene deutsche Drama sah, als das Studium des grofsen Britten, von einer geistigen Verwandtschaft zwischen Deutschen und Spaniern aber durchaus nichts hören wollte, während er sie zwischen Engländern und Deutschen, als Völkern gleicher germanischer Abstammung erkannte. Tieck war der Überzeugung: den Franzosen und den Spaniern sei die Natur und die Wahrheit, welche die Engländer suchen, fremd und unverständlich (Kr. Schr. IV, 186). Entschieden erklärte er 1817: „Shakespeare und seine besseren Zeitgenossen sind auch deutsch; aber weder damals noch je waren die Deutschen italienisch, französisch und spanisch, und darum sollen wir die Spanier so wenig wie die Franzosen und Griechen auf unserm Theater nachahmen" (Kr. Schr. I, 359). Wenige Jahre darauf, 1825, bedauerte er die Einbürgerung des Spanischen in Deutschland und ärgerte sich über die

Nachkünstler, welche völlig vergafsen, dafs der Deutsche, so vielseitig man ihn auch nennen möchte, doch in Kunst und Sitte, Gesinnung und Charakter, Sprache und Versbau eine unerschütterliche, volkstümliche Grundlage haben müfste. „Verwirrt haben uns die Spanier genug gemacht, ohne dafs wir von ihnen etwas Tüchtiges und Brauchbares gelernt hätten“ (Kr. Schr. IV, 152). Ja sogar der sonst für die Spanier (für Calderon und Cervantes, welche Schlegel wie die meisten Romantiker als Inbegriff der ganzen spanischen Dichtung betrachtete), so eingenommene Friedrich Schlegel hegte wegen der Verbreitung spanischer Stücke auf der vaterländischen Bühne starke Bedenken. Schon die äufsere Form könne dem deutschen Geschmack kaum entsprechen. In der zwölften seiner Wiener Vorlesungen, die sonst viel Unsinniges über den „göttlichen Calderon“ enthält, kann er doch nicht umhin, zu gestehen (Geschichte der alten und neueren Litteratur II, 92): „So bin ich denn auch weit entfernt, das spanische Drama oder den Calderon als Muster der Nachahmung für unsere Bühne ohne Einschränkung zu erkennen oder zu empfehlen.“ Wollte einer den kühnen Versuch wagen, das nationale Theater der Schmach, in die es verfallen, zu entziehen, so sollte ihm der Spanier (Calderon natürlich), als Vorbild aus „strahlender Ferne“ vorleuchten.

„Fragt man nun aber,“ schrieb J. Heinrich Vofs in einem seiner schönen Briefe an Truchfels (13. Dezember 1812), „sollen wir diese Stücke nachahmen, sollen wir in Calderons Geist fortdichten, so sage ich Nein! wir sollen es nicht, weil wir es nicht können.

Wir müfsten uns entdeutschen, und wozu? um spanische Fratzen zu werden“ [1]).

Grillparzer, dessen Kunsturteile am besten im Zusammenhange mit solchen seiner Vorgänger erklärt und geschätzt werden können, mochten auch einige darunter ihm recht antipathisch und unleidlich sein. Grillparzer stellte sich die Klippe, die einem jeden Übersetzer in der Wiedergabe fremder Dichtung droht, noch bedenklicher vor, als die übrigen Kenner romanischer Poesie. Dichter, meinte er, (XIII, 11) können überhaupt nicht übersetzt werden, „am wenigsten die Spanier, bei denen der Zauber des Ausdrucks die Hälfte des Wertes ausmacht“ [2]). Wollte einer Lope de Vega kennen und geniefsen, so sollte er sich in Gottes Namen mit der Sprache vertraut machen, in der Lope schrieb, die „Comedias“ im Original lesen. Sollte Lope's Dichtung für das moderne Theater irgendwie nutzbar gemacht werden, so war mit einer Übersetzung, oder mit einer gewöhnlichen Bearbeitung nicht geholfen: umdichten mufste man ihn; nur einige dramatische Winke konnten in der Umdichtung beibehalten werden; eigene deutsche Poesie aber sollte die fremde spanische ersetzen.

So konnten die wenigen Übersetzungen und Bearbeitungen aus Lope de Vega, welche in Deutschland

---

[1]) Briefe von Heinrich Vofs an Christian von Truchfels, herausgegeben v. A. Vofs. Heidelberg 1834, S. 34 ff.

[2]) Das Gleiche ungefähr hat auch Jean Paul behauptet. Er schreibt von Bayreuth am 15. Dezember 1817 an Vofs: „Spanische Poesie ist unübersetzbar, und zum Teil die italienische.“ Vgl. Briefwechsel zwischen Heinrich Vofs und Jean Paul, herausgegeben von A. Vofs. Heidelberg 1833, S. 29.

bis Mitte der 40er Jahre auftauchten, Halms „König und Bauer“ ausgenommen, unserem Grillparzer wenig entsprechen. Über Zedlitz' „Stern von Sevilla“, welcher im Jahre 1829 mit Beifall aufgeführt wurde [1]), fehlt uns ein Urteil Grillparzers. Halm, welcher nach des trefflichen Kürnberger Urteil „die Hand, womit das Drama gemacht wird, nicht das Drama selbst zeigte“ [2]), hat sich gewifs für seine freie Bearbeitung des „Villano en su rincon“ (König und Bauer — aufgeführt wurde das Stück zum erstenmal am Wiener Hofburgtheater am 4. März 1841) auch bei Grillparzer Rat erholt. So schliefse ich wenigstens aus einem Briefe, den Michael Enk anfangs November 1839 an Halm schrieb, worin der treue Freund, nachdem er einige Ratschläge zur Verdeutschung des „Villano“ gegeben, sagte: „Es freut mich, dafs Grillparzers Ansicht die meinige bestätigt. Ich bitte Sie, nehmen Sie Raison an. Selbst in dem Fall, den Grillparzer als möglich annahm, gewinnen sie nach allen Richtungen und verbessern ihr Spiel um hundert

[1]) In einem Briefe (Holtei IV, S. 331 — Dezember 1833) dankt Zedlitz Tieck, dafs er ihn für die gelungene Aufführung seines „Stern von Sevilla“ mit Rat und That unterstüzte. — Über die Aufführung des „Stern von Sevilla“ am Dresdner Hoftheater am 11. Mai 1829 vgl. die ausführlichen, interessanten Berichte von Herm. Fr. von Friesen in seinem Buche: Ludwig Tieck, Erinnerungen eines alten Freundes aus den Jahren 1825—1842. Wien 1871, S. 139 ff. Die Rollenverteilung war folgende: Sancho der Tapfere — Devrient, Don S. Ortiz — Becker, Don Bustos — Julius, Don Pedro Guzman — Werdy, Don Farfan Ribera — Pauli, Doña Estrella — Mlle Gluz.

[2]) Ferdinand Kürnberger, Literarische Herzenssachen. Wien 1877, S. 300.

Prozent" [1]). Mehr als der „Villano en su rincon" lag Halm Lope's „König Wamba" am Herzen. Und sonderbar genug, — ein schlagender Beweis, wie einem, wenn auch nicht genialen, doch wenigstens geschmackvollen und helldenkenden Dichter die Bearbeitung eines spanischen Stückes schwere Sorgen verursachte, wollte er einerseits den Geist des fremden Dichters beibehalten, und andererseits den Forderungen der modernen Bühne gerecht werden, — gelang es Halm nicht, die Bearbeitung zu Ende zu führen, trotz dreimaliger Wiederaufnahme der unterbrochenen Arbeit, trotz den Ratschlägen Enks, trotz der Beherrschung der dramatischen Technik wie des Mechanismus der Komposition. Ob Grillparzer Halm auch einen Wink für den „König Wamba" gegeben hat, weiſs ich nicht [2]).

---

[1]) Briefwechsel zwischen Enk und Münch a. a. O. S. 122. Der Anteil Enks an den Bearbeitungen Halms aus dem Spanischen wird erst durch diese kostbaren Briefe aufgehellt. Ohne die Winke seines Freundes und Lehrers getraute sich Halm nichts an den Stücken Lope's de Vega zu ändern. „So weit ich ihn (Lope) kenne," schrieb Enk an Münch (31. Juli 1838), „ist bei jedem der zur Bearbeitung geeigneten Stücke was zu wagen; aber eben das zu Wagende ist meistens die poetische Blüte des Stückes, und darum ist für einen bearbeitenden Dichter eben wieder nichts zu wagen. Überdies: der hier wagt, und bei dem die Hunde kuschen, ist Lope." Man muſs „vor einem Menschen wie Lope Respekt haben und darf nicht willkürlich mit ihm verfahren". — K. Tomaschek, Friedrich Halm und Franz Grillparzer, Wien 1872, blieb mir leider unzugänglich.

[2]) Am 11. September 1845 sagte Grillparzer zu Foglar (Ansichten S. 34): „Ich höre, Halm wird Lope's de Vega ‚Bamba' auf die Bühne bringen. Nun hat mir zwar dieses Stück immer ungemein gefallen, aber ich fürchte für den Erfolg. Spanien wird redend eingeführt — da lachen die Leute gewiſs, und mit Recht.

Halm fing seine Arbeit etwa Mitte 1838 an[1]); 1839 hatte er den ersten Akt vollendet, (gedruckt im dritten Bande seiner Werke); zwanzig Jahre darauf, 1859, dichtete er etwa 80 Verse des zweiten Aktes; die Arbeit wurde wieder unterbrochen, und erst gegen sein Lebensende, um 1869, vollendete er den angefangenen zweiten Akt (gedruckt im zehnten Bande der Werke). Es war seine letzte dramatische Arbeit[2]).

Grillparzer hat, verführt vielleicht durch den Erfolg Halms, trotz seiner Abneigung gegen jede Bearbeitung spanischer Dramen, die nicht eine radikale Umformung des Originals in sich einschlofs, nicht unterlassen, auf einige Stücke seines Lieblings Lope de Vega aufmerksam zu machen, welche vernünftig verdeutscht, auf der Bühne Glück machen könnten. Ja, er fing sogar selbst eine Bearbeitung von Lope's „El postrer Godo de España" an, von welchem Stück man recht viel Gutes sagen könnte, wie er in den

Man mufs ihnen keinen Wunderglauben zumuten oder allegorische Personen vorführen, ohne ihr Erscheinen wohl begründet zu haben."

[1]) So wenigstens ist nach den Briefen von Enk zu schliefsen. Gegen Juli 1838 schreibt Enk an Münch und giebt ihm einige Fingerzeige, wie er die Bearbeitung des Stückes Lope's vornehmen sollte. — An die sagenhaften Behandlung Lope's sollte so wenig als möglich gerührt werden; der Papst sollte in einen frommen Einsiedler verwandelt, die Wunder sollten geändert werden u. s. w.

[2]) Vgl. Neueste Gedichte von Friedrich Halm, Nachlafs, herausgegeben von F. Pachler und E. Kuh. Wien 1872, S. XII des Vorwortes. — Zu Halms unausgeführten Plänen gehörte auch eine Bearbeitung von Lope's „La esclava de su galan" (S. IX) und (Vgl. Briefe von Enk S. 98), ein „Columbus" im Anschlufs an Lope's „Nuevo mundo". Über diesen letzten Plan F. Halms spricht E. Lövinson: Cristoforo Colombo nella poesia tedesca. Roma 1893, kein Wort.

Aufzeichnungen (XIII, 157) bemerkt, „wenn man ihm auf neudeutsche Weise nachhelfen oder vielmehr es als einen Kanevas für ein erst zu schreibendes Stück betrachten will". Wie leicht zu erwarten, kam er über die Verdeutschung des Anfangs nicht hinaus [1]). Ein „eigentliches Lustspiel", das „auf der heutigen Bühne unfehlbares Glück machen würde", meint Grillparzer, sei Lope's „La ilustre Fregona" (XIII, 212). „Höchstens die Art, wie Thomas zum Besitz des Bildnisses kommt, und die Gewaltthätigkeitsgeschichte im letzten Akt müfste etwas anders angeleitet werden" [2]). Ein ebenso dankbares Stück wäre nach Grillparzer auch: „Los peligros de la ausencia". Die Ausführung „so vortrefflich, dafs, wenn die „gefährlichen Vorgänge bei Nacht und der Zwischenraum von drei Jahren zwischen dem ersten und zweiten Akte nicht wären, eine Bearbeitung für die deutsche Bühne sehr lohnend sein müfste" (XIII, 217).

* * *

Die Urteile Grillparzers über die Dii minores des spanischen Theaters seien wenigstens in Kürze besprochen. Wie unser Dichter alles Spanische, was ihm in die Hände fiel, las, wie er irgend einen Band der Comedias Lope's oder der „Comedias de varios",

[1]) Vgl. „Der letzte Gote in Spanien von Lope de Vega", XIII, f. der 5. Auflage.

[2]) Unrecht hat Schäffer, wenn er meint (Geschichte des span. Nationaldramas I, 163): Lope's „La ilustre Fregona" sei blofs „eine einfache, nicht besonders geschickte Dramatisierung der bekannten Novelle des Cervantes".

unbekümmert um die Schwäche und die Liederlichkeit mancher Stücke, vom Anfang bis zum Ende durchging, und seine Vorliebe für spanische Dichtung bis zuletzt bewahrte, wissen wir bereits. Die wenigen Urteile über die nicht Lope'schen Comedias (meist am Schlufs des dreizehnten Bandes) sind wie die übrigen, als von einem der besten Kenner dramatischer Technik herrührend, für den Litterarhistoriker von grofsem Werte. Grillparzer versenkt sich immer in den Kern der Stücke, die er liest, er scheidet mit bewunderungswürdigem Takt das Gute vom Schlechten, er zeigt überall einen feinen, überlegenen Kunstsinn. Nur beeinträchtigte die Liebe für den Meister die Schätzung anderer Dichter, welche, wenn nicht an Anlagen, doch an sorgfältiger Ausführung zuweilen den grofsen Lope übertrafen. Gegen Cervantes, Alarcon, Moreto ist Grillparzer ungerecht gewesen. Andere Spanier wurden durch bedenkliche chronologische Irrtümer in ein falsches Licht gesetzt.

Cervantes' unsterblicher „Don Quixote“ hatte Grillparzer, wie so vielen anderen Deutschen, als Einleitung in das Studium des Spanischen gedient. Gegenüber dem „Quixote“ verschwand in den Augen Grillparzers beinahe alles, was Cervantes sonst noch geschaffen. Man sollte, meinte er, Weise mit Schulknaben nicht in Vergleich ziehen. Die im „Quixote“ eingestreuten Novellen wollte Grillparzer nicht billigen. Dafs Cervantes durch sie das Prosaische des Lehrhaften und Satirischen ins Poetische zu erheben beabsichtigte, hatte vor allen Tieck behauptet. Das Mittel, sagt Grillparzer, war sehr wohlfeil und unkünstlerisch (1839 — XIII, 275). Das Drama sei

nicht Cervantes' Sache. Der Verfasser des „Quixote" sei dazu teils zu verständig, teils zu wenig Poet gewesen. Seine Comedias machen „einen traurigen Eindruck". (Grillparzer las sie um das Jahr 1843.) Werfe man Lope de Vega das Abenteuerliche, Absurde seiner Fabeln und Verwickelungen vor, so sei der Inhalt der Stücke des Cervantes und die Art der Ausführung zehnmal verrückter, bunter und unwahrscheinlicher. „La casa de los celos" ist „das unzusammenhängendste, abgeschmackteste Stück, das jemals geschrieben wurde". In den „Baños de Argel" ist die Verzweiflung des Fernando derart dargestellt, dafs man leicht „auf die Absicht einer Parodie schliefsen könnte" (XIII, 278).

Luis Fernandez-Guerra y Orbe, Bruder des bekannteren Aureliano, hat vor etwa zwanzig Jahren ein sehr dickes Buch über Alarcon geschrieben[1]) und die Verdienste des Dramatikers, welche vor ihm nur Ferdinand Wolf in der Rezension von Schacks Werk nach Gebühr gewürdigt, weitläufig, mit aller akademischen Breite auseinandergesetzt. Grillparzer fand wenig Geniales in Alarcon. Er bestritt dem Spanier sogar die Gaben eines wahren Dichters. Einen einzigen Fortschritt gegenüber Lope bedeutete ihm Alarcon: er habe nämlich eine verwickelte Intrigue fester zu verknüpfen und konsequenter durchzuführen gewufst. Allein der Verstand überwog, die Poesie kam zu kurz. Kein Flufs der Rede bei ihm, nicht der Reiz des Lopeschen Dialogs; Witz und Spafs fliefsen nicht

---

[1]) L. Fernandez-Guerra y Orbe, D. Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza, Madrid 1871.

immer unmittelbar aus den Situationen, die Empfindung wird oft verletzt, so im Ausgang von „Mudarse por mejorarse“ und „Todo es ventura“. Die Haupteigenschaft eines Dichters: „Wahrheit der Empfindung“ mufs man ihm absprechen [1]) (XIII, 241).

Über den Dichter des „El desden con el desden“ fliefsen die Urteile spärlich; die besprochenen Stücke Moreto's gehören eben nicht zu seinen besten. Wo die meisten Kritiker im Lobe von „El valiente justiciero“ übereinstimmen, sprach Grillparzer abschätzend und nannte es: (XIII, 270) „ein in jeder Hinsicht mangelhaftes Stück“. Den Tölpel Scropion dagegen in „Los siete durmientes“, (ein Stück, das unser Dichter schon 1824 las), „eine der besten komischen Figuren, die je ein Dichter hingestellt hat“ (XIII, 235). — Von Tirsos de Molina Stücken wird in Grillparzers Skizzen nur die „Prudencia en la mujer“ erwähnt und zwar im Zusammenhang mit „La próspera fortuna de Ruy Lopez de Avalos“ von Damian Salustio del Poyo. Tirso sollte eine Scene des letzteren Zug für Zug nachgeahmt haben (XIII, 81) [2]). — Wenn Grillparzer den genialen Mirá de Amescua als einen Nachfolger und Nachahmer Calderons betrachtet, so teilt er den Irrtum, mit

---

[1]) Wahrheit der Empfindung nannte Grillparzer in einer Bemerkung über Heine „die eigentliche Quelle der Poesie“ (XIV, 141) und 1836 in einer Bemerkung über Friedrich Halm (XIV, 170): „Es fehlt ihm, woran es Raupach fehlt: an Richtigkeit der Empfindung, der ersten und notwendigsten Eigenschaft eines Dichters.“

[2]) Das Gleiche wurde schon von Schack, Geschichte der dramat. Litteratur II, 494, bemerkt.

Bouterweck (Geschichte der spanischen Litteratur, Göttingen 1804, 531). Sehr leicht hätte er durch Tieck (der nicht immer ein Faseler war, wie Grillparzer meinte), durch Schack und andere eines besseren belehrt werden können. So hat die verhafste Litteraturgeschichte eine kleine Rache an dem Dichter ausgeübt. Dem reichen Erfindungsgeist, der Kraft, dem dramatischen Schwung, dem philosophischen Gehalte der Poesie Mirás de Amescua wurde wenig Gerechtigkeit zu Teil. Das Gute und Lobenswerte im „Esclavo del demonio" (XIII, 79) wird als Erbteil Calderons aufgefafst. Der „Conde Alarcos" sollte 30 Jahre später als das gleichnamige Stück des Guillen de Castro verfafst worden sein (XIII, 257) und gleich viel Greuel enthalten als die dramatisierte Romanze seines Vorgängers. Mescuas „El doctor de las Nabas" aber nannte Grillparzer (268) „ein so hübsches Stück als nur irgend eines". „El negro del mejor amo" sei ganz vorzüglich gehalten, ungeachtet des darin vorkommenden „theologischen Unsinns", der „für jene Zeit ein höherer Sinn war" (255).

Die weiteren Aufzeichnungen Grillparzers über die Dramen anderer Spanier, wie Guevara, Matos Fragoso, Rojas und anderer zu besprechen, würde uns zu weit führen. Leider beziehen sich diese anspruchslos hingeworfenen Bemerkungen meistens auf Stücke, die zu den schwächsten des betreffenden Verfassers gehören und in der chaotischen Unordnung der Sammlung der „Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España" zerstreut lagen. Auf ein Gesamturteil Grillparzers über diesen oder jenen

Dichter auf Grund dieser knappen Umrisse mit Bestimmtheit zu schliefsen, wäre unvorsichtig und ungerecht. — Es bleibt immerhin erstaunlich, wie ein Dichter vom Schlage Grillparzers sich mit so vielen Geburten und Mifsgeburten der spanischen Dramatik hat abgeben können und ein Stück nach dem anderen immer mit ungeschwächtem Interesse, immer mit freudiger Hingabe hat durchlesen mögen, als ob er von den einzigen Spaniern die Erweiterung seiner eigenen poetischen Empfindungsfähigkeit erwartete. Man möchte beinahe auf eine Krankheit schliefsen und es dem Dichter verübeln, dafs er seine Lektüre so sehr ausgedehnt und die Zeit, welche er für die Kenntnis anderer widmete, nicht für eigenes Schaffen verwendete. Als die Produktionskraft bei Grillparzer abzunehmen, zu versiegen begann, und das Alter gewaltsam einherschritt, wollte der Dichter zur Rettung seines Selbst zu den geliebten Spaniern Zuflucht nehmen. Sie hätten ihn begeistern, anregen sollen. Doch die Spanier halfen nicht. Nur in jüngeren Jahren, als er im Besitze seiner frischen, dichterischen Kräfte war, hatten die Dichter des Südens auf ihn befruchtend, erweiternd, belebend gewirkt.

In trüben Stunden, und deren gab es im Leben Grillparzers mehr als genug, mochte sich der Dichter selbst fragen, was er aus seiner enormen Lektüre für einen Vorteil gezogen hatte, und die Antwort wird kaum befriedigend ausgefallen sein. In seinem Aufsatze: „Zur Litterargeschichte“ finde ich wenigstens eine Stelle, welche wie ein Selbstvorwurf und eine Verurteilung seiner eigenen Lesewut klingt (XII, 233): „Vielleicht waren die Dichter früherer Zeiten nur

darum um so viel besser als die heutigen, weil sie, mit Ausnahme der Klassiker, die fremden Litteraturen gar nicht kannten.“ War das Grillparzers innige Überzeugung, wie erklärt sich dann, dafs er eine solche Unzahl spanischer Komödien verschlang?



III. Übereinstimmung und Verschiedenheit in Grillparzers und Lope's dichterischer Individualität.

Nur den, welcher mit unserem Denken und Fühlen, mit unserem inneren Wesen gewissermaſsen harmoniert, können wir dauernd lieben und verehren. Bewundern wir etwas auſser uns, so muſs das Bewunderte in uns selbst wiederklingen. Wer einem anderen einen immerwährenden Kultus widmet, muſs ihm in vielem geistesverwandt sein. Zwar reizen und spornen uns auch die Gegensätze zum Studium an, um wirkliche oder vermeintliche Schwächen in uns zu bessern; aus bloſsen Gegensätzen kann aber höchstens Achtung, keine dauerhafte Sympathie und Liebe entstehen. Eine Kluft trennte Lope de Vega und Grillparzer voneinander; zwei und ein halb Jahrhunderte lagen zwischen dem Leben beider. Ein Romane der erste und ein Spanier, mit allen Eigentümlichkeiten der Kultur seiner Zeit und seines Volkes behaftet; ein Germane, ein Österreicher, der zweite, ein Sohn unserer modernen Zeit, in gänzlich andern Kulturzuständen als Lope aufgewachsen, auch er wie Lope ein treuer Spiegel seines Landes und seiner Zeit. Wie konnte der Österreicher sich mit

dem Spanier dennoch verständigen? Nach welcher Richtung stimmen ihre Ziele, ihre Gefühle und Gedanken überein?

Der geistigen Verwandtschaft zwischen Lope de Vega und Grillparzer nachzuforschen, ist für den Litterarhistoriker und Psychologen eine schwierige Aufgabe. Von Grillparzer stehen uns zwar aufser den wohl gesammelten Werken eine Selbstbiographie, einige Briefe, ein Tagebuch, Selbstbekenntnisse in Fülle zu Gebote; der Seelenzustand des Österreichers liegt klar vor Augen. Die Nachrichten über Lope's Leben fliefsen dagegen so spärlich, die in einigen Prologen gedruckter Comedias, in einigen Episteln, in der „Dorotea“, in der „Filomena“, in der „Circe“, in den lyrischen Dichtungen eingeflochtenen Selbstbekenntnisse sind so unbestimmt; seine Werke, von denen uns nur ein Bruchteil erhalten, sind im ganzen so objektiv, so unabhängig, losgerissen vom eigenen Ich gehalten, dafs eine genaue Darstellung von Lope's innerem Wesen beinahe ein Ding der Unmöglichkeit ist. Die vor etwa zwanzig Jahren veröffentlichten Briefe haben nur auf eine, übrigens auch früher ziemlich bekannte Seite im Wesen des Spaniers helles Licht geworfen.

* * *

Das Fafsliche, niemals das Unfafsliche, das Begrenzte, niemals das Unbegrenzte war für den Spanier wie für den Österreicher Gegenstand der Poesie. Beide, Lope und Grillparzer, waren keine Titanen, welche mit prometheischem Trotzen und mit gigantischem Ringen nach dem Hohen, nach dem Unermefs-

lichen emporstrebten. Sie richteten beide ihren Blick nicht nach den steilen Spitzen der Poesie, sondern nach ihren sanften Hügeln, nach ihren bunten Fluren. Das Furchtbare, das Dämonische der Menschennatur hat sie selten ergriffen. In der Kunst wie im Leben erkannten sie ein Mafs und eine Beschränkung. Die Kunst Dante's, Shakespeare's, Michelangelos, Beethovens war nicht ihre Kunst. Ihre dichterische Kraft strebte nicht nach Extension, sondern nach Konzentration. Wenn Goethe gegen Eckermann (6. Mai 1827) die Äufserung that: „Je inkommensurabler und für den Verstand unfafslicher eine poetische Produktion, desto besser“, und ein Jahr etwa vor seinem Tode (8. März 1831) das Gleiche wiederholte: „In der Poesie ist durchaus etwas Dämonisches und zwar vorzüglich in der unbewufsten, bei der aller Verstand und alle Vernunft zu kurz kommt, und die daher auch so über alle Begriffe wirkt“, so dachten Lope und Grillparzer anders! Jenseits des Verstandes lag für sie blofs das Unverständliche. — Eine gewisse Gröfse und Kraft der Konzeption, oder besser: die Gröfse und Kraft der Ideen fehlten ihnen beiden. Grillparzer insbesondere möchte man, was Friedrich in dem uns schon bekannten Gespräch mit Lessing den Deutschen vorwirft, zurufen (XI, 203): „dafs ihr nichts Grofsartiges in eurer Natur habt und keine Energie.“ Das Herz war zu weich, das Gemüt zu leicht rührbar, die Gefühle zu zart, die Kraft, welche oft eine gewisse Gleichgültigkeit dem Menschendasein gegenüber gewährt, mufste versagen. In Grillparzers Tragödien überwältigt uns keine gewaltige Tragik. Kein mächtiger, schaudernerregender Seelenzustand, kein Aufbrausen glühendwilder Leidenschaften. Jeder

Konflikt ist in Grenzen gehalten. Das Besiegen und Unterliegen innerer Hindernisse geschieht nicht gewaltthätig. Jeder tragische Kampf ist gedämmt. Der Dichter hat überall Milde ausgestreut. Er reifst die Wunden nicht auf; mit zarter, fast weiblicher Hand verbindet und heilt er sie. Seine Helden trotzen nicht, sie verrichten nichts Furchtbares, sie müssen ertragen, dulden und büfsen.

Mit dem Unerfafsbaren der dichterischen Anschauung hängt das Symbolische eng zusammen. Wenn Goethe's Kunst, die des reifen Alters besonders, symbolisch genannt werden mufs, so steht die Kunst Grillparzers und noch mehr die des Spaniers im Gegensatze dazu. Sie ist anschaulich, nicht oder doch nur höchst selten symbolisch. Die Idee liegt bei ihnen nicht im Bilde; sie kommt prägnant, klar und fafslich zur Darstellung. Für das kaum Geahnte, Unsagbare haben beide Dichter wenig Sinn. Lope noch weniger als Grillparzer, denn dieser, trotz seinem Hange, alles handgreiflich, natürlich und wahr zu gestalten, hat doch, teilweise im „Goldenen Vliefs“ und ganz besonders in der „Libussa“, die unter der litterarischen Produktion Grillparzers vereinzelt dasteht, das Bedürfnis empfunden, den Gedanken in einem mächtigen schwebenden Bilde einzufassen.

Führen beide Dichter das Übermenschliche auf das Menschliche, das Übernatürliche auf das Natürliche, das Mafslose auf das Mafsvolle zurück, so führen ihre dramatischen Helden das anfänglich hochstrebende Ideal auf ein Ideal der Einfachheit und der Beschränkung zurück. Sie erfahren beinahe alle, wie Rustan im „Traum ein Leben“, wie Celio in „Con su

pan se lo coma", dafs die Gröfse gefährlich ist, dafs das einzige Glück auf Erden in Zurückgezogenheit, Genügsamkeit besteht. Der Kontrast zwischen Kultur und Barbarentum, welcher in den meisten Dramen Grillparzers wahrzunehmen ist, bildet auch die Grundlage einer ganzen Reihe von Stücken Lope's de Vega. Das ungeschminkte, unverdorbene, einfache Naturleben im Kampfe mit dem civilisierten und verwicklungsreichen Leben, mit den Hofleben insbesondere, war für Lope, den grofsen Naturfreund, das grofse Naturkind, recht geeignet, das Glück der Einfachheit und Anspruchslosigkeit zu verherrlichen. Seine naiven Kinder, meist auf dem Lande aufgewachsen, werden in die weite Welt fortgeschleudert, und ist einmal in ihrem Innern die Flamme des Begehrens aufgelodert, so werden sie dafür gequält und gefoltert und wünschen sich dann zur verlassenen Heimat, zum stillen Herde zurück; sie wünschen das Gold mit dem Grün der Wiesen, die feinen Speisen auf prunkvollen Tafeln mit dem „pan y cebolla" auf eisernem Tisch umzutauschen. Sie fühlen wie Terrazas im Columbusdrama: „Razonable era en Sevilla — Entre aceituna y ostion". „Vernünftig lebte ich in Sevilla — mit Austern und Oliven," oder wie Bato in „Contra valor no hay desdicha": „O bien haya . . debaxo de mi pobre techo — la olla de un labrador — los rotos manteles puestos", „o wie schmeckte mir — unter armem Dach, auf zerrissenen Tischtüchern, die Olla des Bauers", und leuchtet die Morgensonne auf ihr schlichtes Thun und Handeln und lastet keine schwere Sorge auf der Brust, so ist das schönste Ziel im Leben erreicht. Es wurde mit ein wenig Über-

treibung gesagt, dafs Grillparzers Helden wie Löwen anfangen und wie Lämmer endigen. Das könnte ebenso gut, ja noch mit besserem Rechte von Lope's Helden gesagt werden. — Hatte Goethe einen Faust geschaffen, der mit mächtigem, unstillbarem Drange nach dem Hohen emporstrebt und, von göttlichem wie dämonischem Eifer getrieben, den Grund alles Wesens zu erforschen sucht, so wollte der junge, kaum zwanzigjährige Grillparzer dem Faust (Goethe's II. Teil lag noch nicht vor) eine Fortsetzung, entsprechend den Regungen seines Innern, geben (X, 290 f.). Er wollte nach Gretchens Katastrophe Fausten in sich zurückkehren lassen, ihn belehren, „worin er es versehen, worin eigentlich das Glück besteht: in Selbstbegrenzung und Seelenfrieden." Er wollte ihn vom Teufel losmachen, ihm Ruhe für die übrigen Tage seines Lebens gönnen. Er wollte ihn „mit einem Knaben im ersten Erwachen, dessen Lehrer und Freund er wird", zusammentreffen lassen, ihn „in die Familie eines wackern Hausvaters eintreten lassen, wo sich ihm das Glück der häuslichen Liebe kund thut, wo die Tochter, Gretchen ähnlich von Gestalt und einfacher Güte, sich innig an ihn anschliefst, anfangs mit kindlicher, dann mit der Liebe der Geliebten."

Der nach That und Freiheit durstende Fedriko in der „Blanka von Kastilien" sehnt sich schliefslich nach dem ruhigen Besitz der Geliebten und mufs die „Chimäre von Ruhm und Gröfse" anerkennen.

Nach den schrecklichen Erfahrungen im Traume stürzt Rustan auf die Knie und ruft aus:

Breit' es aus mit deinen Strahlen,
Senk' es tief in jede Brust:
Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!

Das erinnert an den Aufruf des Königs in Lope's de Vega „El villano en su rincon" (III. Akt):

O vida de los hombres diferente,
Cuya felicidad estima el bueno
Quando la libertad del alma siente.
Negocios á la vista son veneno.
Dichoso aquel que vive como fuente,
Manso, tranquilo, y de turbarse ageno.

Heimatslos, mit dem Irdischen nur durch einen dünnen Faden verbunden, eine Priesterin der hohen heiligen Götter darf Sappho „an dieses Lebens süfs umbraustem Kelche" nur nippen, nicht trinken; sie beneidet das Los Melitta's, ihre kindlich reizende Einfalt; sie möchte auch ein bescheidenes Heim im stillen Kreise geniefsen. Ihr ist aber kein Lenz mehr, keine Blume beschieden:

Weh' dem, den aus der Seinen stillem Kreise
Des Ruhms, der Ehrsucht eitler Schatten lockt!
Ein wildbewegtes Meer durchschiffet er
Auf leicht gefügtem Kahn. Da grünt kein Baum.
Da sprosset keine Saat und keine Blume,
Ringsum die graue Unermefslichkeit.

Mardochaeus hat sein Kind am Hofe; er vernimmt die Intriguen, die sich im Kreise der Höflinge spinnen; es wird ihm um das Schicksal Esthers bange, er möchte sie noch in ihre stille Zurückgezogenheit zurückführen.

Hätt' ich mein Kind und wär' in meinen Bergen,
Wo keine Falschheit, weil kein Herr und Diener.

König Alfons will sein Vergehen gut machen und träumt sich ein zukünftiges idyllisches Leben im Kreise

der Eigenen. Der Leonore teilt er sein geträumtes Idyll mit:

Und wie die Bienen, die mit ihrer Ladung
Des Abends heim in ihre Zellen kehren,
Bereichert durch des Tages Vollgewinn
Uns finden in dem Kreis der Häuslichkeit.

Dem Wanderer in dem 1807 ausgeführten Fragment „Irenens Wiederkehr“ ist der feurig glühende Trieb zum Wirken kein Ideal:

In bescheidenen Bezirken
Wirkt des Mannes thät'ge Kraft;
— — — — — — — — — —
Er lebt in der Seinen Kreise,
Durch sich selber froh und reich,
Und in blumenvollem Gleise
Rollt das Leben sanft und gleich!
— — — — — — — — — — —
Froh in kleinem Eigentume,
Wenn sein trautes Weib ihm lacht;
Wenn im engen Raum der armen Hütte
Froh er ruht in froher Kinder Mitte.

Die Moral: K e i n e m ist beständig das Glück. Am wenigsten dem Übermütigen, auch nicht dem ängstlich Bemühten sollte im geplanten Stück: „Die Glücklichen“ oder „Amasi“ (1822; 1834. XI, 54) Ausdruck finden. — Im 1822 geplanten „Krösus“ (XI, 54) sollte der harte und grausame Cyrus über „die Hinfälligkeit der menschlichen Gröfse“ belehrt werden, auch Krösus sollte „die Gefahr der Gröfse, die Glückseligkeit des Privatlebens erkennen.“

Überall Einkehren in sich selbst, ein Streben nach Sammlung und Frieden, eine Abwendung von der That.

Das Horatianische „Beatus ille qui procul negotiis“

hat Lope de Vega unzähligemale angestimmt. Die Darstellung des Glückes und der Zufriedenheit des einfachen Landlebens ist sein Lieblingsthema. Er zeichnet seine Naturkinder mit so herzlicher Hingabe, er schildert sie so unschuldig, so naiv, dafs wir mit ihnen leben, ihre Empfindungen teilen, uns als Kinder unter Kindern, als Hirten unter Hirten wünschen möchten.

Glücklich, wer in Einsamkeit
In dem Dorf verbringt sein Leben
Fern der Grofsen wirrem Streben
Und der Höfe Hafs und Neid!
Glücklich, wer nur Wahrheit spricht,
Keines Gönners Wange streichelt,
Nicht den grofsen Herren schmeichelt
Und den Majestäten nicht.
Glücklich, wen der lust'ge Hahn
Aufweckt bei der Morgenröte,
Und wen nicht die Kriegsdrommete
Fortruft auf die Todesbahn [1]).

singt der Alcalde Celedon in „Los hidalgos del aldea." —

Glückselig, wer in häuslichem Behagen
In stiller Einsamkeit lebt seiner Pflicht [2])

[1]) Dichoso aquel que en mudas soledades
Osa pasar la vida en un aldea,
Lexos de aquella embidia que possea
Las plazas de las Cortes y Ciudades.
Dichoso aquel que atiende á las verdades,
Del que ningun Imperio lisongea
Ni las mercedes del hablar rodea,
Ni tembló de mirar las Magestades.
Dichoso aquel á quien despierta el alba
En vez de la Marcial trompeta el gallo,
Y del morir en confusion se salva.

[2]) „Cuan bien aventurado
Es él, que vive en su sabroso oficio

singt Bamba, bevor er von seinem Pfluge entrissen wird. — Die Variationen über das gleiche Thema nehmen kein Ende[1]).

In „Los Pastores de Belen“ erschallt dieses „Cuan bien aventurado“ wieder[2]). — Im „Peribañez y el Comendador de Ocaña“ im Griseldisdrama, in „El cuerdo

Remoto y apartado
Del traxe y del bullicío
Do las maldades hacen su exercicio,
Y entre ellas no se ofusca,
Sino la soledad dichosa busca“,

[1]) Cuan bien aventurado
Aquel puede llamarse justamente
Que sin tener cuidado
De la malicia y lengua de la gente
A la virtud contraria
La suya pasa en vida solitaria.

So preisen die Musiker und Chöre das Glück des Juan Labrador im „Villano en su rincon“. — Celio sagt in „Con su pan se lo coma“:

Dichoso el que descanza en pobre choza,
Que no se logra el bien donde hay testigos,
Ni en las ciudades la quietud se goza.

[2]) Dichoso aquel, que en un comprado
La vida solitaria apura
Y entre las miesses y verdura
Sin que tenga jamas parado,
No va en los golfos desterrado
Ni en la ciudad con voz perjura
— — — — — — — — — —

Vgl. „Pastores de Belen. Prosas y versos divinos de Lope de Vega Carpio“. In: Coleccion de las Obras sueltas. Madrid 1778. T. XVI. S. 11. — S. 46 eine Nachahmung Horaz' „Cuan bien aventurado“ u. s. w. genau mit den gleichen Versen wie im „Villano en su rincon“.

en su casa“ und noch in einer Reihe anderer Stücke hat Lope seinem eigenen Lebensideal eines bescheidenen Selbstbegnügens und damit auch dem Ideal Grillparzers Ausdruck verliehen; nirgends vielleicht reizender, inniger und schöner, wie in den beiden Idyllendramen: „La niñez de San Isidro“ und „La juventud de San Isidro“.

Nach Seelenfrieden, nach schlichtem, einsamem Leben haben so wie ihre Helden auch unsere beiden Dichter gestrebt. Im „Epilog“ zum „Goldenen Vliefs“ (März 1821) sagte Grillparzer ausdrücklich:

Verfasst hat's Einer, der sich euer nennt
Als unter euch geboren, euch verwandt,
Durch Das, was dieses Landes Beste bindet:
Ein offnes Herz und einen schlichten Sinn [1]).

Ein ruhiges Gemütsleben mit einem einfach angelegten Weibe, mit einer Melitta etwa geteilt, gehörte von früher Jugend an zum Ideal des österreichischen Dichters. 1810 schreibt er in sein Tagebuch (Grillp. Jahrb. III, 133): „Nur in jenen Gefilden, wo noch reine, ungeschminkte Natur thront, die Unschuld kein Märchen und Treue kein leeres Wort ist, dort lebt das, was ich suche.“ Doch was Grillparzer so sehnsüchtig suchte, sollte er niemals finden.

Eine kampflustige Natur, wie z. B. Cervantes, war Lope de Vega nicht. Die Liebesabenteuer, ein paar

---

[1]) Sonderbarerweise macht sich der Dichter, dem das Selbstpeinigen eine Lebenspflicht war, über seine Liebe zur Einfachheit Vorwürfe. Am 26. August 1831 schreibt er in seinem Tagebuch (Grillp. Jahrb. III, 191): „Diese meine ausschliefsende Vorliebe für Einfachheit und anspruchslose Herzensgüte kann eben wohl ein Wunsch zu gelten sein, verbunden mit Unfähigkeit, sich geltend zu machen.“

Duelle, wollen nicht viel bedeuten. Als Soldat auf der „Invincible" hat er der Schwerthiebe gewifs nicht viele ausgeteilt. Er dichtete, während die Stürme um ihn wüteten[1], ein Epos, das kein Ende nehmen wollte. Wir stellen uns den Spanier am liebsten in seiner ruhigen, bescheidenen Wohnung in der Calle de Francos vor; „ich besitze ein bescheidenes Haus, ein gleich armes Bett und einen gleich armen Tisch und dazu noch ein Gärtchen, dessen Blumen meine Sorgen wegjagen und mir Gedanken verschaffen" [2], schrieb Lope an seinen Sohn in der Widmung des „Verdadero amante". Dort in seinem Garten, den er in der Idylle „Huerto deshecho", „Alivio de mis malos" (Erleichterung meiner Schmerzen) nannte, und welcher in der reizenden Epistel an Francisco de Rioja („El Jardin de Lope de Vega") mit an Petrarca erinnernden Versen beschrieben wird[3], einsam wandelnd, seine Blumen

---

[1]) Sin que los ecos del metal sonoro,
Y de las armas el furioso estruendo
Perturbassen mi Euterpe,
Sirviendo el mar de arroyo sonoroso,

— — — — — — — — — — — —

Y para dar haliento mas famoso
Al estilo amoroso.
Con dulces locuciones y colores
La pólvora dió olor, las jarcias flores,
Las velas verdes toldos y doseles,
Y los desnudos árboles laureles

in der Segunda Parte der „Philomena".

[2]) „tengo pobre casa, igual cama y mesa, y un huertecillo cuyas flores me divierten cuidados y me dan conceptos."

[3]) Vgl. die Einleitung zu den „Poesias de D. Francisco de Rioja, por D. Cayetano de la Barrera y Leirado, publicadas por la Sociedad de bibliófilos Españoles." Madrid 1867. S. 33. — Dies

selbst pflegend, erscheint uns der Dichter, mitten in seinem erwünschten Element, am liebenswürdigsten, am verehrungswürdigsten.

Die stille Einkehr in sich selbst hemmt die That; sie erstickt den Drang und die Kraft. Die Männer Grillparzers und auch die von Lope, wenn auch verschieden geartet, sind meist unthätig, unentschlossen, weibisch. Ein wahrer Manncharakter ist — eine Ausnahme machen nur Lope's Bauern — eine Seltenheit in der Dramatik des Spaniers und des Österreichers. Meistens besitzt das Weib jene Eigenschaften, die dem Manne fehlen und dem Manne ziemen. Wenn Zares in Grillparzers „Esther" die Schwäche des Ahasverus mit den Worten schilt:

Das ist die Art so dieser weichen Männer,
Die leben nur und sind in einem Weib,

so gilt der Spruch für beinahe alle Männerhelden des österreichischen Dichters. Lope war eine männlichere, stärkere Natur als Grillparzer; seine Männer handeln männlicher als die des Österreichers, doch stehen sie alle an kräftigem Wollen und Thun den Frauencharakteren nach. Fehlt dem Manne die Standhaftigkeit, so verrichtet die Frau dafür Wunder im beharrlichen Ausharren in Pflicht und Treue. Vermag der Mann kein festes Ziel vor Augen zu halten, so weicht die Frau von dem einmal gefafsten Ziele nicht einen Schritt zurück und zeigt männliche Entschlossenheit, nicht weibliches Schwanken. Ist der Mann nur zu

---

ist wohl der „Jardin", von welchem Grillparzer in der Besprechung von Lope's „Epístola á D. M. de Solis" (XIII, 33) sagte: „Was ist das für ein jardin, in dem Lope vergessen hat, die Geliebte des Solis und deren Bruder aufzuführen? etwa der Laurel de Apolo?"

oft ein Gemütsegoist, so zeigt sich die Frau dem Willen ihres Geliebten immer, auch im härtesten Schicksale gefügig und ist des gröfsten Opfers fähig, wenn es gilt, ihre Liebe rein und heilig zu wahren. Zeigt der Mann nur Bruchstücke von Leidenschaften, so besitzt die Frau dafür ganze Leidenschaften. Dafs es auch Ausnahmen giebt, versteht sich von selbst. So haben Lope und Grillparzer Frauenliebe und Frauenergebenheit so schön und innig dargestellt, wie vielleicht kein anderer Dramatiker, Shakespeare ausgenommen[1]); Grillparzer schöner und inniger als Schiller, weil Schillers Stärke nicht im Liebes-, sondern im geschichtlichen Drama lag; Lope de Vega unendlich schöner und inniger als Calderon, weil es Calderon an warmem, zartem Gefühl mangelte, um in die Tiefe des Frauenherzens einzudringen. Calderons Frauen sind blofs Schablonen, abstrakte Wesen. — Wie ein liebendes Herz zu lieben vermag, wie es von einer schüchternen Neigung zur unaufhaltsamen Leidenschaft gelangt, nichts als den geliebten Gegenstand vor und um sich sieht, alles für ihn opfert: das haben Lope und Grillparzer mit gleich zarter und doch gleich sicherer Meisterhand in ihren Dramen dargestellt, das macht den gröfsten Zauber ihrer Dichtung aus. Es ist der Punkt, worin sich beide Dichter in ihrer Darstellung am innigsten berühren. War Lope's Kunst, wie oft betont wurde, nicht die eines Psychologen, so zeigte er in der Erkenntnis

---

1) Ich bedauere, dafs es mir unmöglich war, die Schrift Singers: „Grillparzers Frauengestalten". Wien 1892, kennen zu lernen.

weiblicher Leidenschaft eine eindringende, psychologische Schärfe, welche Shakespeare selbst nicht übertraf, und die seine zu geringe Ausdauer in der Zeichnung der Mittelstufen, der sanften Übergänge der Gefühle um so mehr bedauern läfst. — Die Frauen Lope's besonders zeigen oft eine solche Stärke im Ertragen und Dulden, dafs im Gegensatze dazu die Schwäche und Niederträchtigkeit ihrer Männer empörend wirkt. Was Juana in „La hermosura aborrecida“ aus Liebe zu ihrem unwürdigen Gatten thut und leidet, übersteigt alle Grenzen [1]). Eine zweite Griseldis, verkauft sie in der dem Giambattista Marino gewidmeten Comedia „Virtud, pobreza y muger“ sich selbst als Sklavin nach Algier, um das Lösegeld für den gefangenen Mann zusammenzubringen, der sie quält und verschmäht.

. . . mugeres amando
Tienen el mayor poder,

sagt Rugero zu Estela in „Despertar à quien duerme“; das Gleiche empfinden wir in allen Handlungen aller Frauen in allen Dramen Lope's de Vega. — Ein Überrest des Frauenideals ritterlicher Zeiten kommt noch bei dem Spanier hinzu. Ariost und Tasso, sowie ihr Vorgänger Bojardo hatten geharnischte Frauen in ihren Epen dargestellt [2]). Auch Lope, der treu den

---

[1]) Dieses Drama wird in Westenholz' Buch „Die Griseldis-Sage in der Litteraturgeschichte“. Heidelberg 1888. S. 116 ff. flüchtig und oberflächlich besprochen. Westenholz kannte es nur, wie er selbst bekennt, aus der Inhaltsangabe in Grillparzers kritischen Skizzen.

[2]) P. Rajna, Le Fonti dell 'Orlando Furioso. Firenze 1876. S. 41—48.

Spuren der Italiener folgt, mufste seine Amazonen in den Kampf bringen. Die Bradamanten, die Clorinden, die Marfisen, Lucianen und Anteen fehlen in seinen Dramen nicht. Drängt die Not, so umgürten sich diese tapferen Heldinnen mit dem Schwerte, sie ziehen mutig ins Feld:

Auch auf dem Feld im Waffenglanze
Zeig' ich mich mit dem Schwert, der Lanze
Und führ' als Mann das Heer zum Siege,
Denn selbst ist er ein Weib im Kriege[1]).

Sie schlagen sich so tapfer und sind so begeistert für ihre Sache, wie die Jungfrau von Orleans. Hindernisse kennen sie nicht; sie überwinden alles und siegen über alle. Laura in „La vengadora de las mugeres" kämpft in einem Turnier und trägt über alle Streitenden den Sieg davon. Lisarda in „Don Ganzalo de Córdova" rettet ihren Geliebten aus Todesgefahr; sie stürzt sich in die Schlacht, erobert eine Fahne und erlangt die gewünschte Versöhnung. Leonora in „El galan de la Membrilla" übt aus Liebesnot Soldatendienst in Granada; sie soll vom König zum Hauptmann ernannt werden, begnügt sich aber mit der Stelle eines Fähnrichs. Die „Serrana de Tormes", die „Doncellas de Simancas", die Doña Maria in „La Varona Castellana", Ines und Teresa in „Las hermanas bandoleras" und viele andere sind solche schwertführende, kampflustige,

---

[1]) Tambien sabré en campo armada
Jugar la lança y la espada
— — — — — — — — —
Y seré el hombre que inflama
Pues es muger para mí.
Isbella in „El Triunfo de la humildad y soberbia abatida."

kühne und verwegene Weiber. Der goldene Charakter, das „Krugmädchen“ trägt keine Kriegsrüstung, bedarf auch keiner Männerkleider; sie ist aber in ihrem Thun sicher und entschlossen wie keine Mannesgestalt Lope's de Vega; sie hat einen Dolch, den sie im Notfalle ohne Zauder handhabt; sie versteht sich vortrefflich darauf, Ohrfeigen auszuteilen, wie die Barbara im „Armen Spielmann“.

Zur Aufdeckung der feinsten Fäden in den Empfindungen des Liebesgrams und der Liebesfreude bedarf es eines weichen, zart und tief empfindenden Herzens. Lope und Grillparzer hatten beide ein solches Herz. Grillparzer ist ein Dichter, der nur im Innern lebt, und dem das Äufsere soviel als nichts bedeutet. Lope fand auch in der äufserlichen Welt Befriedigung. Er liebte und begehrte die Freuden aller Erdensöhne. Die Poesie beider quoll rein aus dem Gemüt; das Herz leuchtete ihnen vor allem voran und leitete Verstand und Phantasie. Kein Dichter Spaniens besafs so feine, so zarte und edle Gefühle wie Lope. Wenige deutsche Dichter haben Grillparzer an Gemüt, Innigkeit und Seelenadel übertroffen. Das weichherzige Wienerkind gehörte aber zu den unglücklichsten Menschen; weil mifsgestimmt und niedergedrückt, erschien er oft schroff und verhöhnend im Umgange mit anderen; die Rinde mufste durchdrungen werden, wollte man die schöne Seele erkennen. Grillparzer dachte gewifs an sich selbst, wenn er in der Rede am Grabe Beethovens sagte: (XVI, 238) „Weil er der Welt sich abschlofs, nannten sie ihn feindselig, und weil er der Empfindung aus dem Wege ging, gefühllos. Ach, wer sich hart weifs, der flieht nicht! . . . . Das Übermafs

der Empfindung weicht der Empfindung aus!" — Lope hatte, wie alle, seine Augenblicke des aufbrausenden Zornes; aber wenn er einmal seinem Gönner, dem Herzog von Sessa (um 1617), schreibt: „Ich bin in zwei Extremen geboren, die heifsen Liebe und Verachtung; niemals habe ich Mafs gehalten" [1]), so thut er sich selbst gewifs Unrecht. Für die Liebe und zur Liebe war Lope geschaffen. Zum Hasse und zur Verachtung taugte er nicht. Die Stimmung des Augenblicks änderte an seinem Charakter nichts. Auch die, welche er geifselte, und die, welche er in den „Rimas de Burguillo" und anderswo lächerlich machte, liebte er und wufste ihre Verdienste, wenn solche wirklich vorhanden, zu schätzen. Man denke an sein Verhältnis zu Góngora.

Wenn Grillparzer auf Worte in den Dramen seines Lieblings aufmerksam macht, welche, eine sinnliche Wirkung ausübend, den Eindruck auf den Verstand verstärken („Casamiento en la muerte" XIII, 56), so bezeugt er, für wie unerläfslich er ein Verschmelzen des Sinnlichen mit dem Seelischen für die Poesie erachtete. Eine weiche Sinnlichkeit bringt jeder Wiener mit auf die Welt. Daher haben italienische Dichter wie Casti und Metastasio so viel Glück am Wiener Hofe gehabt. Ein österreichischer Dichter ist mehr oder weniger ein von Natur aus musikalischer Dichter. Grillparzer hatte, wie Kuh (Zwei Dichter Österreichs S. 192) sagt: „etwas von der Hingebung, Weichheit

---

[1]) „Yo naci en dos extremos, que son amar y aborrecer; no he tenido medio xamás." — Der Brief bei Barrera, „Nueva Biografia" u. s. w. S. 266.

und Fügsamkeit des Musikanten". Er achtete auf Klang und Farbe der Verse, auf die Melodie des Wortes; — auch in diesem ist er seinem Lope verwandt. Kein Spanier zeigt einen solchen Flufs und Schmelz der Versifikation, eine klangvollere, melodischere Sprache als Lope de Vega. Einige seiner lyrischen Gedichte und ganze „Autos" wirken so ohrenverlockend wie reine musikalische Akkorde [1]).

War das Herz weich und leicht rührbar, so war dafür Grillparzers Temperament von äufserster Reizbarkeit. Die Gefühle brachen bei ihm oft heftig und plötzlich, wie bei einem Dichter des Südens, hervor; wie bei Lope de Vega. Sein südlich nervöses Wesen schildert Grillparzer selbst in seinem Tagebuch (1827, Jahrb. III, 164). „Das Unzusammenhängende, Widersprechende, Launenhafte, Stofsweise darin übersteigt jede Vorstellung. Heute Eis, morgen Feuer und Flammen. Jetzt geistig und physisch unmächtig, gleich darauf überfliefsend, unbegrenzt." Eine solche Künstlernatur vermochte nur zu schaffen, wenn sie vom Dämon der Inspiration besessen war. „Die Inspiration war mein Gott und ist es geblieben" (1853, XV, 42). Die Wohlthat der Begeisterung hat Grillparzer in jungen

---

[1]) Die musikalische Seite der Dichtung Lope's de Vega betont mit Recht Menéndez y Pelayo in den „Observaciones preliminares" zu den Obras de Lope de Vega. Madrid 1892. II, S. XXXV. — Man lese z. B. die eingestreuten Gedichte in der „Dorotea", das besonders, welches anfängt:

Por estas selvas amenas,
Al son de arroyos sonoros,
Cantan las aves à coros
De zelos y amor las penas.
— — — — — — — —

Jahren genug empfunden. In der ersten Epoche seines Dichtens arbeitete er, wie etwa Lope de Vega arbeitete. — Nur von Grillparzer und keinem anderen Deutschen unter den Modernen kann man sagen, er habe Dramen improvisiert. Während Dichter über ihrem Stoff brütend sassen, ihr Werk Satz für Satz feilten und feilten, vollendete Grillparzer seine Erstlingsstücke in wenigen Tagen und schrieb rastlos, in einem Zuge, in atemloser Überstürzung. Verse reihten sich an Verse, wie Wellen an Wellen, und flossen leicht, wie von selbst dahin. Diese glückselige, befruchtende Stimmung, welche Lope sein Leben lang besafs, dauerte jedoch bei Grillparzer nicht lange. Sie zeigte sich schon früh nur in Zwischenräumen, wie Blitzstrahlen, die schnell leuchten und schnell verdunkeln; in den reifen Jahren hörte sie beinahe völlig auf. Grillparzer ist früh alt geworden, Lope bis zum Tode jung geblieben. Grillparzer hat ein paarmal improvisiert, Lope dachte und dichtete in beständiger Improvisation, so lang er lebte[1]).

Mehrfach ist im Laufe dieser Studie auf einen Hauptpunkt hingewiesen worden, in dem Grillparzers und Lope's Schaffen übereinstimmen. Die Anschauungspoesie ohne abgeschattete Begriffe war die Domäne unserer Dichter. Nicht die Idee an sich selbst, sondern die Belebung der Idee; nicht das Raisonnement, sondern das Ergebnis des Raisonnements; nicht der Reichtum an Bildern, sondern das Bunte und Bildliche ist Grund-

[1]) „Muchas veces soltava la pluma de la mano de dolor, porque no podia seguir con ella el ingenio,“ sagt Francisco de Quintana über unser Naturphänomen in seinem „Sermon fúnebre“ (Barrera S. 531).

lage ihrer dramatischen Darstellung, die eigentliche Aufgabe ihrer Poesie. Was Schiller die Vereinigung des Bewufstlosen mit dem Besonnenen und Kant die Zweckmäfsigkeit ohne Zweck nannten, das lag in Grillparzers höchstem Kunstideale. Nur darum hat er die Griechen und die Spanier ununterbrochen studiert. „Die Griechen, die Spanier, Ariost und Shakespeare,“ schrieb Grillparzer um 1836 (XV, 196), „waren die Freunde meiner Einsamkeit und ihre Darstellungsweise mit der Auffassung der neueren Zeit in Einklang zu bringen, mein halb unbewufstes Streben.“ Und noch deutlicher: „Was mein — weniger absichtliches, als durch meine Natur gebotenes — Streben war, und, wie es scheint, mir nicht gelungen ist, war, die Poesie dem Ursprünglichen, durchaus Bildlichen, die Berechtigung in der Empfindung und nicht im Gedanken Suchenden den alten Dichtern näher zu bringen.“ Der mit sich selbst nie zufriedene Dichter fand, dafs sein Schaffen nicht seinem Streben entspreche. Aber, was ihm mifslungen schien, ist ihm doch gelungen. Trotz der Welt, die ihn von dem spanischen Dichter trennte, kann er als Dichter der reinen Anschauung für einen Zwillingsbruder Lope's de Vega gelten. Seine deutsche grübelnde Anlage erlaubte ihm zwar nicht, die Natur so absichtslos, so ungezwungen, so natürlich wie Lope darzustellen. Was bei dem Spanier reine Natur ist, bleibt bei dem Österreicher oft im blofsen Streben nach Natur stecken. Aber die Anmut und Zartheit, mit welcher Grillparzer auch die kleinsten Nebenmotive im Drama umkleidet, die liebevolle Behandlung, die individuelle Färbung des Einzelnen erinnern ganz und gar an Lope. Das Geheim-

nis niederländischer Kleinmalerei ist das Kunstgeheimnis unserer beiden Dichter. Sie konzentrieren ihren Gegenstand, sie durchforschen ihn nach allen Seiten und malen ihn dann mit den intensivsten Farben, mit einer Überfülle von Farben. Besser „ein lebendiger Zeisig als ein ausgestopfter Riesengeier oder Steinadler“, sagte Grillparzer nach der Lektüre des Stückes „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ des ihm seelenverwandten Raimund (XIV, 175).

Endlich sei auf noch einen Berührungspunkt Grillparzers und Lope's, der gar nicht genug hervorgehoben werden kann, hingewiesen. Waren sie beide auch nicht ausübende Schauspieler, wie Shakespeare, so war doch in ihrem Innern, wie in dem des grofsen Britten, der Schauspieler ebenso thätig wie der Dichter. Sie gehören beide zu den gröfsten Technikern dramatischer Kunst. Sie sehen ihr Werk darstellen, indem sie es schreiben. Sie schreiben überhaupt, ein Auge auf die dichterische Ausbildung des Kunstwerkes, und das andere auf die Bühnenvorstellung gerichtet. Sie sind beide der festen Überzeugung, dafs nur das, was gespielt wird, lebt. Ihr Wort ist gleich in Handlung eingekleidet. Sie dringen in die verborgensten Falten des Schauspielerherzens hinein; sie wissen aus jeder, auch der geringfügigsten Geberde auf der Scene, aus jedem Mienenwechsel, aus der starken oder schwachen Betonung des Wortes Vorteil zu ziehen. Ihre Dramen sind das Gegenteil von Bücherdramen, und will man sie recht geniefsen, sie gründlich verstehen und gerecht urteilen, sollen alle Feinheiten ihrer Kunst zur Geltung kommen, so mufs man sie lebendig vor sich auf den Brettern sehen. Darum ist Lope heute noch

ein unverstandener Dichter. Seine Comedias spiegeln alle das Leben und die Kultur einer vergangenen Zeit ab; für den heutigen Kulturzustand, für die heutigen Anforderungen des Publikums passen sie nicht; der Theaterregisseur kann sie nicht brauchen, der moderne Schauspieler würde sie schlecht darstellen. Die poetischesten, naturwahrsten Schöpfungen, die je aus einem spanischen Dichtergenie hervorsprossten, liegen in einem Schachte begraben, dessen bester Eingang, eben die Bühne, unzugänglich verschüttet erscheint.

* * *

Und nun die Kluft, die zwischen diesen in vielem geistesverwandten Dichterbrüdern lag! Sie läfst sich kaum messen, zieht man ihre Lebensschicksale, ihre Seelenstimmungen in Betracht. Der eine ein Glückskind, der andere ein Mann des Unglücks; Lope in einem immerwährenden Frühling lebend und frische Blumen pflückend, Grillparzer blofs trübe, düstere und erdrückende Herbst- und Wintertage verlebend und nur verwelkte Blätter erntend; Lope vergöttert von seinem Volke, Grillparzer verkannt; jener mutig und fröhlich, dieser zaghaft und mifsgestimmt; der Spanier das Leben als einen heiteren Scherz auffassend, der Österreicher als eine Last und kaum zu ertragende Qual; jener über alles unbesorgt, dieser vor allem ängstlich bangend; jener leicht expansiv, mitteilsam, dieser still in sich selbst gekehrt, elegisch gestimmt und wehmütig über alles klagend; Lope ein Dichter

der Freude und des frischen Lebensgenusses, Grillparzer ein Dichter des Schmerzes und der Entsagung.

Die Seelenzerrissenheit, die innere Disharmonie Grillparzers bilden zur Harmonie des Lebens und Fühlens Lope's de Vega den gröfsten, den traurigsten Gegensatz. Grillparzers Lebensgeschichte ist eine Leidensgeschichte. „So meine Muse", sang er im Gedichte „Schweigen" (1842): „Also mein Herz, — War doch ihr Lied nur — Sehnsucht und Schmerz."

Als Beethoven starb, schrieb Grillparzer die Leichenrede, welche Anschütz vortrug. „Des Lebens Stacheln hatten tief ihn verwundet, und wie der Schiffbrüchige das Ufer umklammert, so floh er in deinen Arm, o du des Guten und Wahren gleich herrliche Schwester, des Leides Trösterin, von oben stammende Kunst" (XVI, 237). Auch der Dichter flüchtete, von den Trübsalen des Lebens gepeinigt, in die Arme seiner göttlichen Kunst. Er hat die Poesie als ein hohes, als ein geheiligtes Amt aufgefafst, dem er alle irdischen Freuden geopfert. Zweck und Bedürfnis seines Lebens war das Streben nach der höchsten Stufe und Vollkommenheit der Dichtung[1]). Wer einmal den hohen Beruf gewählt, mufs sich als vom Schmutz der Erde losgelöst betrachten.

[1]) Lenau war darin Grillparzer gleichgesinnt. Er schreibt an Mayer am 13. März 1832: „Künstlerische Ausbildung ist mein höchster Lebenszweck; alle Kräfte meines Geistes, das Glück meines Gemütes betracht' ich als Mittel dazu. — Und wer nicht alles andere in die Schanze schlägt, der Kunst zu Liebe, der meint es nicht aufrichtig mit ihr"; vgl. Lenaus Werke, herausgegeben von Max Koch in Kürschners Nationallitteratur. Bd. 154 S. XLV.

Einige Jahre vor Komposition der Sappho, um 1816, richtete Grillparzer an Deinhardstein die Verse:

Sie (die Poesie) liebt in schmutz'gen Hütten nicht zu weilen
Und in des Erdenlebens schmutzigem Koth.
Wer einer Göttin bräutlich Bett will teilen,
Der adle erst durch Reinheit sich zum Gott.

So richtete Grillparzer seinen Blick immer höher und höher und mufste einsehen, dafs seine Kräfte dem hochgesteckten Ziele immer weniger und weniger entsprachen. Früh hat er den Zwiespalt zwischen Thun und Wollen empfunden. An seine Kunst stellte er mafslose Forderungen; mit seinem Streben vermochten die Kräfte nicht Schritt zu halten: „Entzweit auf immer Kopf und Hand", mufste der Dichter sich selbst sagen. Entzweiung zwischen hohem Beruf und Prosa des Daseins, der Erdenschwere des Lebens, bildet das Grundmotiv der meisten seiner Dramen. Grillparzer hat sich, wie Lenau von seinem Dichten einmal sagt: selbst ans Kreuz geschlagen. Er litt, um zu dichten, und dichtete, um zu leiden. „Für unsere heifsen Thränen und bitteren Schmerzen," sagte einmal Anzengruber zu Rosegger[1]), „tauschen wir uns Wehmut und Sehnsucht ein; diese beiden sind die Geburtswehen unserer Welt, durch die sie edlerer Geschöpfe genesen will." Reicher als alle übrigen Dichter seiner Heimat wurde Grillparzer während seiner Erdenlaufbahn diese traurige Erbschaft der Dichter zu Teil. Was die Welt mit seinen Strahlen entzückt, ward in Todesnot und Qualen erzeugt:

---

[1]) P. K. Rosegger, Gute Kameraden. Persönliche Erinnerungen an berühmte und beliebte Zeitgenossen. Wien 1893. S. 42.

Was ihr für Lieder haltet, es sind Klagen,
Gesprochen in ein freudenleeres All,
Und Flammen, Perlen, Schmuck, die euch umschweben
Gelöste Teile sind's von seinem Leben.

(„Abschied von Gastein.")

Frei und heiter wie ein Vogel, der im Laub sein Liedchen singt, ohne eine Spur der bitteren Seelenschmerzen Grillparzers, ohne sich um ein hohes Ziel der Poesie zu kümmern, ohne den Zwiespalt zwischen Dichterberuf und Weltlauf zu empfinden, unbekümmert auch, ob seine Leier zum hohen Lied hoch genug gestimmt sei, und auch die niederen Töne nicht scheuend, immer leichten Herzens, ohne Groll, hat Lope seine Dichtungen hervorgesprudelt und aus dem unerschöpflichen, nie versagenden Füllhorn seiner Phantasie seine Gaben gespendet.

Das Leben Grillparzers fällt in die Zeit europäischen Weltschmerzes, in eine Zeit, da fast alle bedeutenden Dichter mit niedergedrückter Seele vom Kummer und vom Leiden des elenden Menschenlebens singen. Der allgemeinen Strömung konnte sich Grillparzer nicht entziehen. Doch thäte man ihm unrecht, wenn man ihn zu der Klasse der grofsen Egoisten zählte[1], welche das eigene Ich übermächtig fühlend sich so hoch über die andern stellen, dafs sie zu der erbärmlichen Welt nicht mehr passen wollen. Grillparzer schuf sich in seinem stillen, zurückgezogenen Leben eine eigene ideale Welt und hat sein Dichterherz beständig gequält, beständig zerrissen,

[1]) Und zwar ungeachtet des eigenen Bekenntnisses Grillparzers (1828, Jahrb. III, 148): „Ich bin ein Geistes- und Gemütsegoist, wie es Gewinn- und Vorteilsegoisten giebt."

weil seine Gefühle und Empfindungen dieser idealen Welt nicht entsprachen. Bei ihm haben wir es mit keinem eigentlichen modischen Weltschmerz zu thun, sondern man möchte eher von einem Selbstschmerz sprechen; nicht gegen die Welt, gegen sich selbst kehrt er seinen Fluch.

Spärlich waren die Augenblicke des Selbstvertrauens in diesem unglückselig verstimmten Dichter. Selten empfand er den Wert seiner eigenen Schöpfungen, selten betrachtete er sich als würdigen Nachfolger der grofsen deutschen Klassiker und stellte sich in die Mitte zwischen Goethe und Schiller. Selten entsprang der Spott, den er gegen dunkle Menschen, gegen unklares Wissen streute, aus der Erkenntnis seines eigenen klaren, hellen Geistes. Es klingt wie Ironie, wenn er, von schwerer Krankheit genesen, im Gedichte „Der Genesene“ singt:

Mit der Welt in tiefem Frieden
Und in Frieden auch mit mir,

er, welcher sich niemals Frieden gönnte, und wie er später bekannte:

. . . den Frieden nicht kennt,
Weil er den Frieden nicht gönnt
Jemals der Brust, wo es brennt.

Wie Ironie klingen die Verse aus dem „Schlufswort“, die er auf sich bezieht:

Und sein Kummer war verflogen,
Und sein Leiden war ein Traum,

er, welcher im Leben beständig Unglück und Jammer empfand, rastlos von Enttäuschung zu Enttäuschung geführt wurde, und wie es im Gedichte: „Gebt mir,

wo ich stehen soll“ heifst, nie einen sicheren Anhaltspunkt im Leben fand:

Und so schweb' ich ew'gen Flugs
Zwischen Erd und Luft,
Und kein Platz dem müden Fufs,
Als dereinst die Gruft.

Am 19. Dezember 1831 schreibt er ins Tagebuch (Jahrb. III, 195): „Kein Punkt ist, wo ich anhalten könnte und tiefer Atem holen und sagen: hier will ich Fufs fassen. ...... Und jeder Tag fügt eine neue Qual hinzu, jede Nachricht ist eine üble, jeder Schritt führt abwärts.“

Die wahre Hauptquelle seines Unglücks war Unzufriedenheit, immerwährendes Zweifeln an seinem eigenen Wert. Grillparzer ist ganz das Gegenstück zu Hebbel, der, wie seine Tagebücher und die jüngst veröffentlichten Briefe fast auf jeder Seite genugsam belegen, ein übermäfsiges Vertrauen zu sich selbst fühlte, sich zu allem Gröfsten und Besten tauglich fand, der sein Stück Gottheit in seinem Innern überstark fühlte und es mit Posaunentönen den Freunden und der Welt verkündigte. Wie herzzerreifsend wirken die Worte in Grillparzers Tagebuch (1828, Jahrb. 166): „Der Wille des Herrn geschehe! Von Ehrgeiz weifs ich nichts mehr, seit sich das höchste Ziel als mir unerreichbar gezeigt hat; alles übrige ist gleichgültig.“ Alles, was er schreibt, mifsfällt ihm: „Auch vermag ich nichts von gröfserem Umfange auszuführen, weil in der Mitte der Arbeit schon jenes Gefühl der Insuffizienz erwacht und jede Begeisterung aufhört,“ und Ende Februar 1829 noch heillosere Klagen über diese geistige Unzureichendheit

(Jahrb. III, 178): „Immer schien es mir und scheint mir noch, ein bedeutender Mensch müsse anders im Innern beschäftigt sein, als mein eigenes Bewufstsein aussagte, vollends jetzt.“ So verbitterte sich Grillparzer selbst das Leben und spann sich selbst sein eigenes Unglücksnetz. Schonungslos, erbarmungslos geifselte er sein eigenes Ich. Er zeichnet sich mit zerrissener Seele die leeren Tage auf, ärgert sich über das schlappe, geistertötende Einerlei seiner Existenz (vgl. schon 1810 — Tageb. S. 130), über das Abhaspeln ewig sich gleich bleibender Tagesbegebenheiten. Er wünscht sich die Jugend zurück, um das Versäumte nachzuholen:

Wenn erst ich das Verlorne wieder hätte,
Wie gäb' ich gern, was ich seitdem gewann.
(„Jugenderinnerungen“),

um gleich wieder an der Zukunft zu zweifeln und zu verzweifeln: „O weh, o weh der verflossenen Zeiten! und der kommenden setz' ich hinzu!“ (Tageb. 21. Dezember 1831). Er sieht eine Öde hinter sich und eine Öde vor sich. Er glaubt, sein Los sei, bis ans Ende seiner Tage zu irren. Es ist der Seufzer, der Klagen, der Verstimmung, des Jammers kein Ende. Die Geschichte seiner inneren Zustände nennt er einmal (1827, Tageb. S. 146) die „Krankheitsgeschichte eines Wahnsinnigen“. — Eine schrecklich susceptible, reizbare Natur vermehrte noch das Übel. Ein Nichts verletzte ihn. Er ist wie seine personifizierte Poesie „zarten Bau's und schmächt'ger Glieder — Den kleinen Fufs von jedem Stein verletzt“. Geistig und körperlich ist er Krämpfen unterworfen, ohne Widerstandskraft gegenüber den reellen und eingebildeten

Leiden. Er will überhaupt von Kraft, von Mut in seinem Thun nichts wissen. Grillparzer, sagte der geistreiche Kürnberger, „packte seine grofsen Fähigkeiten und starken Leidenschaften zusammen, sperrte sie in die Schublade und steckte den Schlüssel zu sich“ [1]). Es ist ein ewiges Schwanken und Zaudern in seinen Entschlüssen, ein Überlegen vor der That, das die That hemmt und zum Mifslingen bringt. Grillparzer nannte den Arzt Feuchtersleben einen „Weisen der That“. Er war das Kehrbild eines solchen Weisen. Hundertmal mufs er sich im Leben sagen: Hätt's ich gewagt, hätt's ich gethan, hätte ich den rechten Augenblick nicht versäumt! Wie seinem armen Spielmann hatte ihm Gott zu allem praktischen Handeln zwei linke Hände anerschaffen.

Geboren und aufgewachsen im josephinischen Wien, mufste Grillparzer den Druck der Censur der vormärzlichen Zeit und ihre despotischen Launen empfinden. Man sollte erwarten, dafs Lope de Vega, welcher in einer noch intoleranteren Zeit als Grillparzer lebte, durch den Zügel der Censur in seinem Schaffen beständig gehindert worden wäre. Das war aber keineswegs der Fall. Die Inquisition hat die Werke Lope's und anderer grofser Spanier geschont. Die mit der Censur beauftragten „Capellanes“, „Frayles“ und „Doctores“ schienen, sobald das Buch einer anerkannten Gröfse in ihre Hände kam, ihre „Aprobacion“ blind hinzuschreiben, mochte es auch, wie so oft bei Quevedo, Dinge enthalten, über deren

1) F. Kürnberger, Literarische Herzenssachen, Wien 1877, S. 298.

Crudität ein moderner Censor sich bekreuzen würde. — „On se fait presque un scrupule en Autriche de favoriser les hommes supérieurs“, sagte M[me] de Staël 1808, als sie Wien besuchte (De l'Allemagne I, 69). Statt das Genie zu fördern, unterdrückte die österreichische Censur jede Spur von aufstrebendem Talent. „Ein österreichischer Dichter,“ sagte Grillparzer (Tageb. 1829), „sollte höher gehalten werden als jeder andere. — Wer unter solchen Umständen den Mut nicht verliert, ist wahrlich eine Art Held.“ Es ist einer der Widersprüche und Schwächen im Charakter Grillparzers, dafs, während er sich sonst jedes Glück, jede Freude, jeden Genufs versagte, um rein dem Heiligtume seiner Kunst zu leben, und er doch an dem Beifall des Publikums so hing, dafs ein geringer Mifserfolg ihn entmutigte, dafs er das „Markten und Quargeln“ der Kritik so tief empfand, dafs ihm die Lust der Produktion darüber verging. Er schrieb schon 1822 in sein Tagebuch, dafs ein ungetrübter Beifall ihn sicher zum grofsen Dichter gesteigert hätte. Er verzichtete nach dem Mifserfolg von „Weh' dem, der lügt“ auf die Öffentlichkeit völlig, er, der wie Lope seine Dramen ausschliefslich dem lebendigen Vortrag, dem lebendigen Spiel auf der Bühne bestimmte. Freilich mehr als die Kritik anderer beschäftigte und quälte ihn seine eigene unbarmherzige Kritik.

Im Innern lebt mir ein Censor,
Der strenger als jene spricht,

heifst es im Gedicht „Mein Censor“.

Von elterlicher Seite hatte Grillparzer die Neigung zum einsamen verschlossenen Leben geerbt. Die erste

Lektüre verschärfte noch diesen natürlichen Hang. „Hier finde ich," schreibt er ins Tagebuch (1822), „das erste Anzeichen einer sich immer mehr entwickelnden Verschlossenheit und jenes Hanges zum Brüten in und mit sich selbst." Mit den Jahren wuchs das Verlangen nach Sammlung und Einsamkeit; er floh die Welt wie Beethoven (XVI, 238), „weil er in dem ganzen Bereich seines liebenden Gemüts keine Waffe fand, sich ihr zu widersetzen." „Ich bin nur ein Mensch, wenn ich allein bin, und dann nicht mehr!" (Tageb. 26. Aug. 1831, S. 191). Dann quält er sich aber, dafs er die Menschen mit allen Kräften von sich fern halte. „Ich sollte (27. Dez. 1831) mehr Takt haben in der abwechselnden Wahl der Gesellschaft und Einsamkeit, jedes für die Zeit, wo es Not thut; es ginge offenbar besser." Er wollte auch andere, Freunde insbesondere, mit seinen inneren Qualen nicht plagen. Zur Frau v. Littrow sagte der betagte Dichter (Aus dem persönlichen Verkehre, S. 12): „Ich suchte oft die Einsamkeit, nicht nur weil sie mir Bedürfnis, sondern weil ich mir mit meinen traurigen Gedanken auch für die anderen sehr überflüssig erscheine." „Mein Kummer ist mein Eigentum — den geb ich nicht heraus," sagt er im Gedichte „Sorgenvoll" und ähnlich im „Schweigen": „Schliefs den Kummer — Im Innersten ein." Und so von den Menschen abgesondert, in sich selbst gekehrt, wuchsen in dem Dichter von Tag zu Tag die trüben Gedanken. Er wurde hypochondrisch wie Leopardi.

Montalvan in der „Fama póstuma" sagt von Lope, er sei in den späteren Jahren: „rendido á una continua pasion melancólica". Dafs das gesündeste aller Naturkinder, der mit aller Jugendfrische bis an die

Schwelle des Todes dichtete, einem immerwährenden Trübsinn anheimfiel, ist mir kaum glaubhaft. Vielleicht hat ihn der Panegyrist interessanter machen wollen. Allein auch der heiterste und gesündeste Mensch hat seine trüben Stunden im Leben, und je einsamer er lebt, desto häufiger. Lope als Geistlichen möchten die Erinnerungen an die abenteuerliche Jugend, einige Unordnungen und Liederlichkeiten seiner Priesterjahre Bedenken verursachen; der Wunsch, seine Seele mit Gott ins Reine zu bringen, der mit den Jahren immer dringender wurde, mag die religiösen Skrupel gesteigert haben. Von Zeit zu Zeit, wenn auch selten, vernehmen wir wie eine disharmonische Stimme, mitten im erhabenen Gesange einige Klagen und Stofsseufzer. So wenn Lope in der Widmung des „Verdadero amante“ den kläglichen Lohn seines fruchtbaren Schaffens beschreibt: „Ich habe mir Feinde, Kritiker, Verfolgungen, Vorwürfe, Neid und Kummer verschafft, habe meine kostbarste Zeit verschwendet und gelangte, wie Petron sagte, zur »non intellecta senectus« “ [1]). So wenn er dem Herzog von Sessa einmal von seinen leichteren Enttäuschungen schreibt. (Barrera S. 285) [2]). Es waren Launen, üble Launen, welche vom Winde einer besseren Stimmung fortgetragen

[1]) „he adquirido enemigos, censores, asechanzas, envidias, notas, reprensiones y cuidados, perdido el tiempo preciosísimo y llegada la non intellecta senectus, que dijo Petronio.“

[2]) Tristezas no me han faltado, porque me estoy como me dexó el Jubileo; ando á la traza de los que tienen enemigo poderoso, que todo se los antoja su peligro; huyo de los que puedo y aun de los que no puedo, pero no tanto, que si no me asiese fuertemente á las aldavas de lo divino, no me habria sacado la crueldad de estos piensamientos y llevado á su carzel.“ .

werden, um selten wiederzukehren. Die Poesie Lope's hat einen durchaus gesunden Kern. Die Elegie (die Ausnahmen sind unbedeutend) ist aus ihr verbannt[1].

Hätte sich Grillparzer gleich seinem Liebling im Unglück zusammenraffen können, hätte er sich nicht bei jedem Schicksalsstofs niedergeschmettert gefühlt, so hätten wir von seiner Muse frischere, gesundere Früchte erhalten. Grillparzer war nicht einmal zwanzigjährig, und er fühlte sein Inneres schon durch Hypochondrie unterhöhlt. Er kannte, wie eine Stelle im Tagebuch vom 30. Juni 1810 besagt, zwei Arten

[1]) In Lope's Schwanengesang, in der Silva moral: „El siglo de oro" (Obras sueltas T. IX. S. 1 ff.) überrascht der pathetische, sogar pessimistische Schlufs, der in trüber, contemplativer Stunde niedergeschrieben worden sein mufs:

Viendo, pues, la divina verdad santa
La tierra en tal estado;
El rico idolatrado,
El pobre miserable,
A quien ni aun el morir es favorable,
Mientras más voces de menos oído,
El sabio aborrecido,
Escuchado y premiado el lisonjero,
Vencedor el dinero,
Josef vendido por el propio hermano:
Lástima y burla del estado humano.
Y entre la confusion de tanto estruendo,
Demócrito riyendo,
Heráclito llorando,
La muerte no temida
Y para el sueño de tan breve vida,
El hombre edificando
Ignorando la ley de la partida:
Con presuroso vuelo
Subióse en hombros de sí misma al cielo.

von Hypochondrie: eine „sanftere, das Herz öffnende, ein seltenes Überbleibsel besserer Zeiten", und eine „wilde, zerstörende". Diese letztere pflegte ihn zu überfallen. Man begreift, welchen Eindruck Goethe's „Tasso" auf den jungen Grillparzer machen mufste. Er fand sich selbst darin geschildert, „er fand sich in jedem Gefühle, in jeder Rede, jedem Worte" (Tageb. 26. Juni 1810). Später (1836, Beiträge zur Selbstbiographie XV, 193) stellte er sich dem wirklichen Tasso verwandter als dem Goetheschen. Aber auch in Deutschland wie in Österreich hatte er genug Gefährten seiner Übel und Seelenschmerzen an Hölderlin und Kleist, Raimund und Lenau. So, ewig mit seinem jammervollen Schicksal beschäftigt, von der Welt getrennt, auf sich selbst und auf seine Kunst angewiesen, schleppte er wie sein armer Spielmann seine Tage dahin. Der Spielmann strich auf seiner Geige und weidete sich an den endlos fortgesponnenen, im Grundton immer wiederkehrenden Melodieen; der Dichter bearbeitete unaufhörlich sein armes Gemüt und schien sich an seinen eigenen Schmerzen zu weiden. Er häufte bewufst Qualen auf Qualen. Seine „Tristia ex ponto", darunter die „Jugenderinnerungen im Grünen" schildern diese Leiden:

Und schaudernd vor der Welt und ihrem Treiben,
Ein jedes Band verschmähend, das sie flicht,
Mocht ich's nicht leben, konnt' ich's nicht beschreiben,
Und selbst den Anblick fast ertragen nicht.

„Ich bin eine elegische Natur," schrieb der Dichter in sein Tagebuch (1827, Jahrb. III, 165), und elegisch klingen alle seine Dramen aus. Die meisten seiner Helden tragen die Krone der Märtyrer. Sie lernen

alle Entbehren und Entsagen. Das Motiv der Entsagung findet sich schon in den Erstlingsproduktionen Grillparzers, in der „Schreibfeder“ schon; in der „Blanca von Castilien“ begegnen wir der Sentenz: „Der Mensch kann alles vergessen, alles entbehren“ [1]). Altersgraue Zeiten lehren es, heifst es im Gedichte „Entsagen“ (1836), und die Sonne, die erst heute tagt, lehrt es:

Des Menschen ew'ges Los, es heifst Entbehren,
Und kein Besitz, als den du dir versagt [2]).

Da aber der Mensch von Natur aus an die eitlen Freuden dieser Erde festgenagelt ist, so entspringen aus seinem heroischen Entschlufs des Entsagens die gröfsten Leiden. Denn dem Entschlusse kann der Mensch nicht Folge leisten. Nur ein völlig reines,

---

[1]) Vgl. den schönen Aufsatz von J. Zeidler, Die Elemente von Franz Grillparzers Weltanschauung und dichterischer Eigenart. Im Feuilleton der „Wiener Zeitung“ 1890, Nr. 16—18. — Aus der jüngst erschienenen Schrift des konservativ-orthodoxen A. Freybe, Der ethische Gehalt in Grillparzers Werken.“ Gütersloh 1893, kann der mit gutem und starkem Willen bewaffnete Leser lernen, dafs die ganze Dichtung Grillparzers auf rein christlicher Offenbarung beruht. — Ob derlei tendenziös zugespitzte Auslegung dem Verständnis des Dichters irgendwie dienen kann, weifs ich nicht.

[2]) Grillparzers Entsagungslehre scheint auf seinen in manchem geistesverwandten Freund, den feinsinnigen Arzt Feuchtersleben, übergegangen zu sein. Ein Spruch im Dedikationsexemplar der „Diätetik der Seele“ heifst:

Zwei kleine Verse schliefsen
Die ganze Lehre ein:
Entsag, um zu geniefsen,
Vergifs dich — um zu sein!

Vgl. M. Necker, Ernst Freiherr von Feuchtersleben, der Freund Grillparzers, im Grillparzer-Jahrb. III, 85.

ein göttliches Wesen kann alles entbehren, allem entsagen. Wer die Kunst, die Poesie als Lebensaufgabe gewählt, verzichtet freiwillig auf das Glück der Welt. Ist die Wahl einmal getroffen, so giebt es keinen Rücktritt mehr. All das irdisch Schöne, alles, was lockt auf Erden, was Genufs heifst, soll der Dichter von sich fern halten. Und dennoch lebt ein Dämon in ihm, ein Dämon, der ihn, was er nicht begehren soll, begehren läfst. In Grillparzers Innern wurde bald dieser Dämon rege. Der Dichter sollte erfahren, wie wenig kräftig, wie wenig mächtig der Mensch zum Entsagen geschaffen. Er wird sich ein Haus wünschen und keins finden. Er wird sich nach Freundschaft und Liebe sehnen und keine wahren Freunde, keine wahre Geliebte finden:

Von Wunsch zu Wunsch in ew'ger Kette
Und rastlos, wie du bist, so bleib!
Dir sei kein Haus und keine Stätte,
Kein Freund, kein Bruder und kein Weib.

Lope hat dieses düstere, tragische Los des Poeten auf Erden nicht eingesehen und auch wirklich nicht empfunden. Er hat die beiden Welten des Idealen und der Wirklichkeit nicht so scharf, so unbarmherzig streng geschieden. Er hatte ein eigenes Haus; er hatte ein Weib, mehr als ein Weib; er hatte Kinder, Freunde, Gönner uud Bewunderer, und das irdische Glück lächelte ihm nicht minder wie die himmlische Poesie. Kein schreienderer Kontrast zu dem Schaudern erregenden Gedichte Grillparzers „Der Bann“ als die Frieden und holde Glückseligkeit atmende Epistel Lope's an Matias de Porras, worin er sein häusliches

Familienglück schildert und erzählt[1]), wie er jeden Morgen das keusche Antlitz seiner süfsen Gattin neben ihm erwachen sehe, wie ihm dann die Amme den kleinen Carlos brachte, der, Rosen und Lilien im Antlitz, ihm irgend einen kindischen Scherz erzählte, wie er bei dieser Sonne und diesem Morgenrot sich ankleidete, der Knabe um ihn herhüpfte, so wie ein Lamm im Morgenschein die Weide durchhüpft, und jeder kindische Einfall, den seine kleine Zunge kaum auszusprechen wufste, ihm wie seiner Gattin wie ein weiser Spruch schien und mit Küssen belohnt wurde, wie er sich dann in sein Zimmer zur Arbeit begebe, bis man ihn zum Essen rief; und wenn der kleine Carlos kam, um ihn zu holen und seinen Augen Licht gab, ihn an der Hand fortzog, wie er sich dann zur Seite seiner Mutter an den Tisch setzte, und nun das bescheidene Mahl folgte u. s. w.

Grillparzer hatte wie Lope ein liebebedürftiges Herz. Er versprach sich von der Liebe Trost für seine Leiden; allein wie in allem setzte er auch in der Liebe sein Ideal zu hoch und erreichte nie, was er erstrebte. „Ich, der einst kein hübsches Mädchen sehen konnte, ohne mich zu verlieben, sehe nun mit gleichgültigen Augen weit schönere vor meinem Auge, ohne dafs mir ein verliebter Gedanke nur einkäme," schrieb der Dichter im Juni 1810 ins Tagebuch. Er baute sich in seiner eigenen Phantasie die Mädchengestalten, nach denen sein Auge sich sehnte, und wenn er sie dann mit dem wirklich vorhandenen verglich, schauderte er vor den vorhandenen zurück und sagte

---

[1]) Ich folge der übersetzten Stelle bei Schack II, 171 f.

sich selbst: „Nie werde ich finden, was ich suche.“ Der beste Sänger der Liebe unter den deutschen Dramatikern war selbst der Liebe, wie er sagte, „unfähig“. Sein Verhältnis zur Kathi Fröhlich ist bekannt. Er konnte sich nicht ganz hingeben, er befürchtete eine Störung der Seelenharmonie, ehe noch der Bund geschlossen. Er klügelte über die Liebe, und wahre Liebe will von Klügeleien nichts wissen. Bauernfeld sagte in seinem Gedicht zur Grillparzer-Feier (1871):

Und Liebe, die die Dichter gern besungen,
Sie war ihm tiefster Ernst, kein Freudenspiel,
Sein Dasein war ein ewig Liebesringen,
Der Liebesseufzer ward zum Trauerspiel[1]).

„Von dem Augenblicke an,“ gesteht Grillparzer (1827 Tageb. 164 f.), „als der teilnehmende Gegenstand nicht mehr haarscharf in die Umrisse passen wollte, die er bei der ersten Annäherung voraussetzend gezogen hatte, warf ihn auch mein Gefühl als ein Fremdartiges so unwiderruflich aus, dafs meine eigenen Bemühungen, mich nur in einiger Stellung zu erhalten, verlorene Mühe waren.“

Lope verstand anders zu lieben. Er verlor sich nicht in den Träumen idealer Frauengestalten. Er

---

[1]) Bauernfeld, Gesammelte Schriften, Wien 1872, XI, 114. — Wenn Adam Müller-Guttenbrun, Im Jahrhundert Grillparzers, Wien 1893, S. 19 behauptet: Grillparzer hätte immer nur Frauen mit entschieden ausgeprägten Charakterzügen, die seinem Hang zur psychologischen Forschung, „seinem stoffumbildenden Dichtersinn Nahrung gaben“, geliebt, so mifsversteht er den Dichter und thut ihm in bedenklicher Weise Unrecht. War denn die Liebe bei Grillparzer nichts als eine psychologische Spekulation?

hat das leibhaft Vorhandene platonisch und sinnlich, sinnlicher noch als platonisch geliebt[1]).

Frauengunst war für unsern Spanier in der Jugend sowie in reifem Alter stets Bedürfnis des Lebens. Lope hat die Ehe nicht wie Grillparzer als „notwendige Qual“ aufgefafst. Er heiratete zweimal, das erste Mal Isabel de Urbina und nach ihrem Tode Juana de Guardo; nebenbei aber hat er noch einer bunten Reihe von Mädchen und Frauen, einer Marfisa, Dorotea, Lucinda, Marta, und einigen anderen sein Herz geschenkt; aber bei mancher verborgenen Schönen mag er dabei noch Gegenliebe gefunden haben, ohne davon zu sprechen. Selbst die Priesterweihe vermochte das abenteuerliche Liebestreiben nicht völlig zu hindern[2]). Unser Dichter verstand meisterhaft, Liebesbriefe zu schreiben. Er schrieb solche für sich und für die Bedürfnisse seines Gönners, des Herzogs von Sessa. Um 1614 oder 1615 verweigerten ihm die Beichtväter die Absolution „por su principal y constante ocupacion de escribir las cartas de amor“ (wegen seiner hauptsächlichen, andauernden Beschäftigung, Liebesbriefe zu schreiben). Bald darauf fällt der Schreiber selbst in das Liebesnetz der Doña Marta de Nevares Santojo, der noch ein paar

---

[1]) Er mag selbst zuweilen wie Don Bela in der „Dorotea“ (Akt II, 5. Scene) gedacht haben: „El amor Platónico siempre le tuve por quimera en agravio de la naturaleza; porque se huviera acabado el mundo.“

[2]) Ein köstliches Wortspiel über sein ungeordnetes Leben machte Lope in seiner „Amarilis“ (Amarilis, Egloga, Madrid 1633):

„Dejé las galas que seglar vestia,
Ordeneme, Amarilis, que importaba
El ordenarme á la desorden mia.“

Jahre fehlten, um in den Matronenstand hinüberzutreten. Und wer versichert uns, dafs diese Lope's „Ultimos amores“ waren?

Die grausame Selbstquälerei, das übermäfsige Erwägen und Prüfen haben Grillparzers dichterische Kräfte zu früh gelähmt. Während Lope's Fruchtbarkeit niemals stockte, während Lope im Schaffen, wie Cervantes, kein Alter kannte, den übersprudelnden Humor, die Geistesfrische, die Kraft, das Feuer, die kindliche Natürlichkeit bis an sein Lebensende behielt und als Sechzigjähriger mit Jünglings-Leichtigkeit neue Dramen improvisierte, ja, das buntfarbige prächtige Stück „Si no vieran las mugeres“ noch 1631 im Auftrage des Herzogs von Olivares dichtete, und um die gleiche Zeit die reizende „Noche de San Juan“ schuf, war Grillparzer rasch alt und zum Schaffen unfähig geworden. Zweiundvierzigjährig, schreibt der Dichter, er fühle sich als Greis (Tageb. 13. April 1833). Der Verstandesmensch in Grillparzer half den Dichter der „übergreifendsten“, „sich überstürzenden“ Phantasie ersticken. Die Sammlung, „jene Götterbraut — Mutter alles Grofsen“, „den mächt'gen Weltenhebel — der alles Grofse tausendfach erhöht. — Und selbst das Kleine näher rückt den Sternen“, wie der Priester zu Hero sagt und Grillparzer sie in einem Gedichte pries; die Sammlung hat den Dichter an das ihm sonst verhafste Grübeln und Ergründen gewöhnt, sein Schaffen gelähmt. Allzu reflektierende Menschen wie Rudolf II. im „Bruderzwist“, der in vielem als ein Abbild des Dichters selbst gelten kann, sind zur That unbrauchbar. Wie er hätte arbeiten sollen, hatte Grillparzer im Jahre 1822 ausgesprochen: „Nicht lange

über einem Werke brüten, viel schreiben, herausgiefsen die Fülle der Gedanken, wie sie der Gott giebt; unbekümmert über Fehler, wenn nur der Vorzüge mehr sind" (XV, 199). Er dachte vielleicht schon damals an Lope, der alles, was ihm eben einfiel, Gutes und Schlechtes skrupellos niederschrieb. Dafs er sich diese Art des Arbeitens nicht zu eigen machte, ist vielleicht sein Glück. Als die Reflexion vorherrschend wurde, versiegte die Erfindung. Grillparzer sah seine Kräfte dahinschwinden, er merkte ein Verstummen der Poesie in seinen besten Mannesjahren. Da machte er aus den so zwanglos und leichtfertig geschriebenen Stücken der Spanier sein tägliches Studium, um zur eigenen Produktion aufgemuntert zu werden. Er wollte sich zum frischen Gesang aufraffen. Umsonst; die Leier brach in seinen Händen wie in denen seiner Medea.

So sieht's in einem Innern,
So steht's in einer Brust,
Erstorben die Gefühle,
Des Grünens frische Lust;
Nur schimmernde Ideen,
Im Kalten angefacht,
Erheben sich, entstehen,
Und schwinden in die Nacht.

(„Polarstern.")

* * *

In Grillparzers jammervollem Leben wirkt der Kultus, welchen der Dichter Lope de Vega widmete, wie ein Lichtstrahl in dunkler Kammer. Wenn Grillparzer auf die Freuden der Welt Verzicht leistete, das

Mädchen, das ihn liebte, aus Ängstlichkeit nicht heiratete, die Menschen mied, seinen Kummer, seinen Schmerz in sein Innerstes schlofs und sich langsam von demselben verzehren liefs, so war ihm doch mitten in dieser Öde und Trauer ein Genufs bekannt: der Genufs der Dichtung des geliebten Spaniers.

Vielleicht hat kein Dichter in keiner Nation eine so dauernde, eine so treue, eine so rührende Hingabe an einen Lieblingsschriftsteller an den Tag gelegt, wie Grillparzer für Lope de Vega. Dante hat seinen Virgil nicht so innig geliebt wie Grillparzer seinen Lope. Wenn der Österreicher mit seinem bewunderungswürdigen, klarsichtenden Verstande die griechischen Klassiker in der Jugend und im Alter las, ihre Dichtung auf die seinige einwirken liefs; wenn er die Litteratur der gebildeten Völker Europas mit unermüdlichem Leseeifer durchforschte[1]; wenn er Homer, Euripides, Ariost, Shakespeare, Calderon, Voltaire, Goethe als seine Auserwählten betrachtete und von ihren Vorzügen sich hinreifsen liefs, so hing sein Herz doch stets vor allen an Lope de Vega. Jene schätzte und bewunderte er, diesen liebte er. Lope's Dichtung entsprach der seinigen. Mit Lope wufste er sich in manchem kongenial; Lope blieb sein lebendiger Freund. Mit Lope's Comedias fing eine neue Epoche des Schaffens an, mit Lope's Comedias schlofs er seine Lektüre, man kann sagen sein Leben. Ging er auf das Land

[1]) Über die Urteile Grillparzers, die italienische Litteratur betreffend, und Grillparzers Verhältnis zu Italien denke ich in einer eigenen Arbeit, und diesmal dann in meiner teuren italienischen Muttersprache zu handeln.

(nach Gastein), um Sommerfrische und reine Luft für seinen müden Körper zu schöpfen, so versäumte er nicht, diesen oder jenen Band der Werke Lope's als Begleiter mitzunehmen. Wenn er in einer Sammlung spanischer Comedias die Stücke verschiedener Spanier durchgenommen und auf ein Stück seines lieben „alten Lope de Vega" stiefs, da empfand er eine kindliche Freude. Die wenigen Freunde, die ihn besuchten, berichten in den Erinnerungen, welche sie über den Dichter hinterliefsen, wie sie ihn mehrmals in die Lektüre seines Lope de Vega versunken fanden. So Emil Kuh (Zwei Dichter Österreichs, S. 213): „Ich habe Grillparzer nicht über ein halbes Dutzend Male in seiner Wohnung gesehen und darunter einige Male in seinen geliebten Lope vertieft angetroffen." So erzählt Frau v. Littrow (Aus dem persönlichen Verkehr, S. 98), wie sie den Dichter (noch im Jahre 1866) „ganz begeistert" über Lope de Vega fand. Dem Kaiser Rudolf II., den Grillparzer mit so vielen Zügen seines Selbst ausstattete, lieh er auch seine Vorliebe und Bewunderung für den „Fenix de los ingenios". Im Gedichte „Am Sarge Beethovens" erscheint im Chore der grofsen Geister, welche den Hingeschiedenen unter sich aufnehmen, auch Lope. Seinen Liebling verherrlichte Grillparzer in einem Gedicht, dem einzigen, das Lope de Vega aus der Feder eines deutschen Dichters zu Teil geworden ist, während sein Nebenbuhler Calderon von einem Regengufs der fadesten deutschen Sonette aus dem Himmel romantischer Dichtung ganz überflutet wurde. Und fürwahr, keiner konnte von Lope besser singen als eben derjenige, der am besten mit seiner Dichtung vertraut war.

Lope de Vega.

Du reicher Geist mit unbekannten Schätzen,
Dir selber mehr als andern unbekannt,
Weil du nicht liebst, an Zahlen Zahl zu setzen,
Nein, einzeln sie verschenkst mit voller Hand.

Wo irgend Gold in unerforschten Klüften,
Die Wünschelrute zeigt dir seine Spur:
Wie deine Spanier, die gen Abend schifften,
Befuhrst du alle Küsten der Natur.

Und was an Menschen, Pflanzen, Blumen, Tieren
Nur irgend da und sich des Daseins freut,
Das wobst du ein, der Göttin Bild zu zieren,
Die, täglich sterbend, stündlich sich erneut.

Die Mutter alles Wesenhaften, Guten,
Sie sitzt an deinem Born, der strömend quillt,
Und spiegelt sich in den krystall'nen Fluten,
Ihr Selbst verwechselnd träumrisch mit dem Bild.

Und lächelt sie, so lächelst du ihr wieder,
Und grollt sie, giebst du ihr den Trotz zurück,
Durchsichtig, gleich der Wahrheit, deine Lieder,
Und täuschend nur, weil Täuschung alles Glück.

Und so ein Kind, noch bei ergrauten Haaren,
Und auch ein Greis beim frühsten Kindesspiel,
Hast du für all, was Menschheit je erfahren,
Ein Bild, ein Wort, den Pfad und auch das Ziel.

* * *

Einmal das Vaterland Lope's de Vega mit eigenen Augen zu sehen, gehörte lange zu den sehnlichsten Wünschen Grillparzers. Um 1830 war unser Dichter schon halb entschlossen, den Fürsten Metternich um eine Stelle bei einer Gesandtschaft in Italien oder

in Spanien anzugehen (Tagebuch — Jahrb. III. 182). Es kam nicht dazu. Am 17. Februar 1843 sagte der Dichter zu Foglar (Ansichten S. 15): „Ich fühle mich noch immer nicht recht gestimmt. Eine Reise würde mir wohlthun, besonders wünschte ich Spanien zu sehen.“ Und einundeinhalb Jahr darauf (15. Juli 1844): „Es ist schon lange mein Wunsch, Spanien zu sehen. Vielleicht über's Jahr, wenn die Unruhen gestillt sind — vielleicht auch nicht! So wie meine Mutter oft zu mir sagte, als ich noch Bube war: Du mufst nicht von allem haben.“ In der That gab Grillparzer, kurz nach dieser Äufserung, durch die politischen Wirren, die in Spanien herrschten, verstimmt, seinen Plan einer spanischen Reise auf und diesmal für immer. — Auch August Wilhelm Schlegel und Tieck hatten die Sehnsucht nach dem fernen Süden, welchen Geibels vielgesungener Zigeunerknabe „sein Heimatsland“ nannte; auch sie planten eine Reise nach Spanien und brachten sie so wenig wie Grillparzer zur Ausführung[1]). Dafs Grillparzer das Land seines Lieb-

[1]) „Si le ciel m'accorde jamais à voir cette contrée si belle et à présent si dévastée et ensanglantée, si je puis me promener sous les orangers de Valence, monter à l'Alhambra des Maures, visiter la Cathédrale gothique de Tolède, ces lieux renommés par le pèlerinage, j'essaierai de mieux parler de votre nation et de sa poésie“, schrieb A. W. Schlegel im April 1813 in dem in der Einleitung dieser Studie schon angeführten Brief. (Zeitschrift für österreichische Gymnasien 1891. S. 104.) — „Ich sähe gar zu gern Italien noch einmal und in Verbindung damit das südliche Frankreich und einen Teil von Spanien,“ schrieb Tieck von Ziebingen aus am 30. Januar an Solger. Vgl. Solger, Nachgelassene Schriften, I, 499. — Goethe hat wohl nie eine Sehnsucht nach Spanien empfunden. Die langen Berichte, welche er Ende 1799 von

lingsdichters nie betrat, ist vielleicht ein Glück für ihn gewesen. Denn was hat er aus seinen Einsiedlerreisen nach Italien, Deutschland, Frankreich, England, nach dem Orient anders als Enttäuschung und Schmerz heimgebracht? Wie hätte er in Spanien, wie er einmal gehofft, Heilung für sein krankes Gemüt finden können, er, der sich äufseren Unzukömmlichkeiten so wenig anpassen konnte, den ein Nichts reizte und aus aller Stimmung brachte, der sich an die „verfluchte“ italienische Küche, die doch noch besser als die spanische war, nicht gewöhnen konnte! Hätte unser Dichter einmal die spanische Küste erreicht, so hätte er, denke ich mir, nach ein paar Tagen den Rückweg nach Wien, wenn nicht eingeschlagen, doch wenigstens anzutreten gewünscht.

Den politischen Ereignissen in Spanien war Grillparzer immerhin mit grofsem Interesse gefolgt, als ob es sich um das Schicksal seines eigenen Vaterlandes handle. Er liebte die spanische Nation, wie er die spanischen Dichter liebte. Als im Oktober 1836 Bilbao von Villareal und Eguia eingeschlossen wurde, da hatte der Dichter keine Ruhe, bis er die Stadt den Carlisten entrissen wusste. Er las die Berichte aus Spanien mit bebendem Herzen. „Die Angelegenheiten von Spanien interessieren mich bis zum Lächerlichen. Ich

---

Wilhelm von Humboldt aus Madrid erhielt, boten ihm Ersatz für eine eigene Reise nach Spanien. Er schrieb an W. v. Humboldt, als dieser sich noch in Madrid aufhielt: er durchblättere „mit mehrerem Anteil“ einige Reisebeschreibungen, er habe eine Karte von Spanien an seine Thüre angenagelt, und begleite ihn so in Gedanken. Vgl. Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern v. Humboldt. Leipzig 1876. S. 155.

bin krank und zu allem unfähig, ehe ich weiſs, daſs Bilbao entsetzt und Gomez zu Paaren getrieben ist. Ich habe diese Nation immer geliebt und die Möglichkeit, sie unter die alte Brutalität zurückführen zu sehen, macht mich schaudern“ (Tagebuch. — Jahrb. III, 218). Und als die Carlisten wirklich im Dezember des gleichen Jahres die Stadt geräumt, schreibt der Dichter ins Tagebuch: „Ich kann mich kaum der Freudenthränen enthalten, daſs Bilbao entsetzt und die Sache des Karlismus in Spanien sich zum Untergange neigt.“ Als im Juni 1843 ganz Spanien sich zu regen anfing, hoffte der Dichter, der alte entschlafene Mut würde die Brust der Spanier wieder entflammen. Er fand aber keinen Helden mehr, keinen Palafox, den er, wie einst der Dichter der „Hermannsschlacht“, hätte besingen können. Er möchte die Spanier zur That anspornen. „Nun wohl, fahrt hin, des Ankers seid ihr los,“ rief er ihnen im Gedichte „An die Spanier“ entgegen. „Nun geht's nach vorwärts. — Die Segel schwellen,

. . . Der Sturm bläst ohne Ruhn,
Da ist nicht Wahl, als wenn die Kraft erlahmt
Zu sterben, wie es ansteht, wackern Streitern,
Und an den Klippenreih'n, woher ihr kamt,
Mit ungeschwächtem Männermut zu scheitern.
Wenn nicht, daſs wieder ihr die Sandbank sucht,
Auf der ihr seit Jahrhunderten gestanden,
Um in der schlammerfüllten eklen Bucht
Für weitere Jahrhunderte zu stranden [1]).

---

[1]) And must they fall? the young, the proude, the brave
To swell one bloated Chief's unwholesome reign?
No step between submission and a grave?
hatte schon Byron im ersten Gesang des „Childe Harold“ den unglückseligen Spaniern gesagt.

Espartero stürzte, die Königin Maria Christina wurde zurückgerufen, Bravo Murillo leitete als Ministerpräsident die Staatsgeschäfte. Die Hoffnungen unseres Dichters waren gescheitert. Er fand, dafs die Spanier sich „elend“ benahmen.

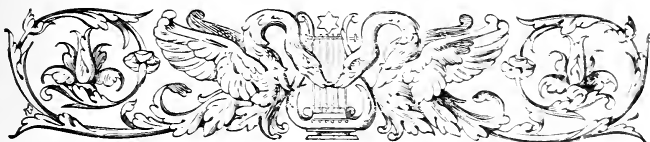
* * *

In der Vaterstadt Grillparzers, wo einst am eifrigsten die spanischen Studien gepflegt wurden, wo sich um Ferdinand Wolf eine kleine Schar Bewunderer und Forscher der spanischen Litteratur gruppierte, ist der alte, edle Zuruf an die Spanier: „Somos hermanos“ am öftersten wiederholt worden. Inwiefern Spanier und Deutsche Brüder genannt werden können, ob wirklich zwischen Deutschland und Spanien ein engeres geistiges Bündnis als zwischen Deutschland und einer anderen romanischen Nation, wie z. B. Italien, besteht, will ich dahingestellt sein lassen. Sicher ist es, dafs Liebe und Neigung zu einer Art Studien, die im allgemeinen zu sehr vernachlässigt werden, uns leicht zu übertriebenen Urteilen führen kann. Die Begeisterung läfst uns oft das Verständige und das Wahre in raschem Fluge verlassen. Die deutschen Liebhaber der „cosas de España“ aus der Mitte unseres Jahrhunderts etwa, im Besitze reicherer und sicherer Kenntnisse als einst die Romantiker, verfielen nicht in die Übertreibungen und leeren Schwärmereien ihrer Vorgänger; nur hier und da gewann auch bei ihnen das Herz über den Kopf die Oberhand. Sie sahen eine verbindende Kette, wo in Wirklichkeit ein entschiedenes Auseinandergehen, ja ein Zerwürfnis vor-

handen war. Über die Kluft zwischen romanischer (beziehungsweise spanischer) und germanischer Denk- und Empfindungsart, über die Verschiedenheit in der Auffassung und Darstellung der Kunst, welche eine gänzlich verschiedene Kultur und ein grundverschiedener Menschenschlag notwendig erzeugen, wurden sich auch die besten unter ihnen nicht genügend klar, und so verkündigten sie eine Verbrüderung, die, nur in ihrem Ideal vorhanden war und von den thatsächlichen Verhältnissen Lügen gestraft wird. — Grillparzer, der unter den deutschen Dichtern am meisten die Spanier studiert und sie am besten gekannt hat, der aus den Werken Lope's de Vega, wie Tieck aus dem Studium der Elisabethanischen Dramatiker, ein Lebensstudium machte, und wie Tieck an seinem Lieblingsdichter derart mit Herz und Seele hing, dafs manche Eigentümlichkeiten von Lope's Dichtung, die ursprünglich nicht zu den seinigen gehörten, bewufst und unbewufst in die eigene Dichtung übergingen — Grillparzer hat mit klarem Auge die ganze Weite des Abstandes zwischen dem Geist der deutschen und spanischen Poesie überschaut. Er, welcher durch seine riesige Lektüre leicht zur Nachahmung der Fremden verführt werden konnte und eine Verschmelzung spanischer und deutscher Dichtungselemente in seinen Werken, unter allen Deutschen am ehesten, hätte geben können; gerade er ist stets ein nationaler Dichter, ein Deutscher, ein Österreicher geblieben. So wahr ist es, dafs jede echte Kunst rein aus dem heimatlichen Boden entspriefsen mufs, dafs eine unkluge Vermischung des Vaterländischen mit Fremdem nur zu leicht zu Mifsgeburten führt, ein chaotisches Durcheinander er-

zeugt, eine Kunst, welche heute leben mag, morgen aber sicher zu Grabe getragen wird. — Wie man aber aus dem Studium der Spanier Begeisterung, Anregung zum eigenen Schaffen, ohne die nationale, deutsche Eigenart darum einzubüfsen, schöpfen kann; wie man in den Werken der Spanier Stoffe und Motive zur weiteren Verarbeitung finden, wie man die Spanier bewundern und doch in ganz anderem Sinne als sie dichten kann: das hat eben Grillparzer am schönsten gezeigt.

So ist das Bündnis, das der gröfste Dichter Österreichs mit dem gröfsten Dichter Spaniens geschlossen, ein fruchtbringendes, segensvolles gewesen. Und so, durch den Tod gänzlich verbrüdert, einsam wandelnd in Regionen, welche unser beschränkter Verstand nicht zu fassen vermag, denken wir uns Grillparzer und Lope auf ewig vereinigt; zwei Sänger, zwei gotterleuchtete, welche gelebt und gedichtet, damit, wie es am Schlusse der Rede Grillparzers an Beethovens Grabe heifst, „an ihnen die armen zerrütteten Menschen sich aufrichten, ihres Ursprunges gedenken und ihres Ziels."



Anhang.

El Desengano en un sueno des Herzogs von Rivas — ein Seitenstück zu Grillparzers Leben ein Traum.

Dafs D. Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, ein Traumstück ähnlich demjenigen Grillparzers gedichtet hat, ist nur von Laube in seiner Grillparzer-Ausgabe V, 277 flüchtig bemerkt worden. Ich bin jetzt leider nicht imstande, das Datum von Rivas Drama „El desengaño en un sueño“ genau festzustellen. Irre ich nicht, so wurde es in den „Obras completas“, Madrid 1854, zuerst gedruckt. Aufgeführt wurde es zum erstenmal im Apollotheater zu Madrid, am 11. Dezember 1875, lange nach dem Tode seines Verfassers. Grillparzer hat sicher von dem Stücke des Spaniers keine Kenntnis gehabt. Sein „Traum ein Leben“ war ja 1817 geplant und ein Akt in diesem Jahre bereits veröffentlicht. Der Herzog von Rivas andererseits hat sein Drama gewifs erst nach den 30er Jahren, nach Vollendung seines „Moro expósito“ verfafst. Stil und Sprache verraten die Arbeit des reifen Alters.

Angel de Saavedra war in Deutschland früh sowohl als Dichter, wie auch als Politiker, als Procer der Kammer geschätzt. In den „Wiener Jahrbüchern für Litteratur“ von 1829 (S. 83) wurde er in einer Besprechung von Maury's „Espagne poétique“ rühmlich erwähnt. V. A. Huber rückte eine Ode von ihm „El desterrado“ in sein spanisches Lesebuch ein (Teatro pequeño de Elocuencia y Poesia Castellana. Bremen 1832 S. 471—482). Mit wahrer Begeisterung begrüfste der treffliche Ferdinand Wolf in zwei Artikeln der „Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik.“ Stuttgart und Tübingen 1835. II, 563—575, Rivas' Legende in 12 Ro-

manzen „El Moro Expósito, ó Córdoba y Burgos en el siglo décimo (Paris 1834). Wolf nennt den Herzog von Rivas den ersten Dichter des modernen Spaniens und rechnet von ihm an geradezu eine neue Epoche spanischer Dichtkunst. (Beiläufig bemerkt, ist Wolf im Irrtum, wenn er sagt, es befinden sich in der „Allgemeinen Zeitung von 1834, 15. August, Nr. 227 biographische Notizen über den Duque de Rivas. Hier wird nur seiner Thätigkeit als Procer gedacht.) Nach dem Prólogo der Pariser Ausgabe (1834) seines „Moro expósito“ zu schliefsen, wo die deutschen Dichter als „padres del romanticismo“ gerühmt werden (S. XXI), scheint der Herzog sich von Zeit zu Zeit auch mit deutschen Dingen abgegeben zu haben. Das Traumstück Grillparzers konnte ihm bei der Komposition des „Desengaño en un sueño“ gegenwärtig sein. Er brauchte es dazu gar nicht selbst gelesen zu haben, denn in Wien besafs er genug spanische Freunde, die ihm vom Inhalte des im Burgtheater so häufig und mit so grofsem Erfolge dargestellten Dramas Grillparzers berichten und ihn zu einer ähnlichen Hervorbringung anspornen konnten.

Rivas' Stück „El Desengaño en un sueño. Drama fantástico en cuatro actos“ liegt mir in einer Madrider Ausgabe von 1875 vor. Es ist mit einer gut gemeinten Vorrede des verstorbenen Akademikers Manuel Cañete versehen (vgl. auch eine lange Studie des nämlichen Cañete über den Herzog von Rivas im I. Band seiner Obras: Escritores españoles é hispano — americanos, im 16. Band der „Coleccion de escritores castellanos.“ — Eine anziehende Studie über Rivas von Charles Mazade findet sich in „Poètes modernes de l'Espagne: Le Duc de Rivas“ in der „Revue des deux Mondes“ 1846. I.), wo unter anderem behauptet wird: der Herzog in seinem Traumdrama „se propuso . . . hermanar discretamente el enérgico y á veces sombrio individualismo de Shakespeare con la majestad y lujo poético de Calderon; enlazar los tenebrosos pensamientos de Macbeth con los impensados arrebatos de Segismundo; buscar en la índole abstrusa de Fausto y de Manfredo (á cuya familia pertenece), y en ejemplos como El condenado por desconfiado, El Mágico prodigioso, El Ermitaño galan y El antichristo, elementos para realizar el drama filosófico del Mediodia, profundo en la esencia como el del Norte, claro, brillante y lozano en la forma como el sol ardiente que nos ilúmina.“ Thatsächlich

aber ist das Stück Rivas nichts als eine Folge phantastischer Scenen, die oft ans Melodramatische und Opernhafte streifen, ohne innere Begründung, mit lästigen Reminiscenzen aus Shakespeare und Calderon überfüllt. Wohl ist die Hauptidee die nämliche wie in Grillparzers „Traum ein Leben“, wohl wird dem Haupthelden des Stückes, wie Rustan, ein Schattenbild um das andere zur Heilung seiner Ruhmsucht vorgeführt, und mufs der schliefslich Geheilte die Eitelkeit und Nichtigkeit aller menschlichen Dinge erkennen, das einzige Glück im Selbstbegnügen, im bescheidenen, zurückgezogenen Leben finden. Allein, allen diesen Bildern und Scenen fehlt jede Spur von Verbindung und Begründung, alles geschieht durch das Eingreifen höherer Mächte, durch Zuflüsterung böser Genien, durch Zauberkunst und Zaubergewalt. Der Held ändert plötzlich seine Gesinnungen und wird plötzlich, man weifs nicht wie noch warum, in den Besitz des Ersehnten gesetzt. Vielleicht ist die Willkür und Bizarrerie des Traumes im „Desengaño“ des Spaniers besser erreicht als im Traumstück Grillparzers; allein aus blofser Willkür kann kein wahres Drama geschaffen werden. Der Herzog von Rivas nahm eine tiefe Idee zur Grundlage und kleidete sie in ein Märchenstück, in ein Zauberdrama („Drama fantástico“) um. Grillparzer schuf aus der gleichen tiefsinnigen Grundidee ein Traum- und Seelendrama zugleich.

Inwieweit der „Desengaño en un sueño“ an den „Traum ein Leben“ erinnert, mag aus folgender Inhaltsangabe des Stückes des Spaniers erkenntlich sein.

Lisardo lebt in voller Zurückgezogenheit auf einer Insel, wo er keinen anderen Menschen als seinen Vater, den Magier Marcolán, kennen lernt. Die traurige Öde, in der er lebt, quält ihn. Er will aus seinem kleinen Winkel hinaus, will handeln, mit dem Leben der grofsen Welt bekannt werden. Er dürstet nach Reichtum, nach Liebe, nach Ruhm und Macht und bittet den Vater, kraft seiner Magie, seinen Wunsch in Erfüllung zu bringen. Marcolán will dem hochstrebenden Sohne eine moralische Lektion geben und ihn von seinem Thatendurst heilen. Bei Anbruch der Nacht schläft Lisardo ein. Der Magier ruft alle himmlischen und höllischen Geister an, sie mögen dem eingeschlafenen Sohne in einem Traume zeigen, was die Welt in sich einschliefst. Da erscheinen

vier Genien, einer nach dem andern, der der Liebe, des Reichtums (opulencia), der Macht und des Übels. Der erste verspricht in Lisardos Arme die gröſste Schönheit zu führen; der zweite will den Schlafenden mit orientalischen Herrlichkeiten, mit unmeſsbaren Schätzen bereichern; der dritte will die Brust des Helden mit glühender und immer glühenderer Begierde nach Ruhm entflammen; der vierte will all das von Lisardo erreichte Gute und Herrliche zu nichte machen, die Liebe vergiften, die Ruhmsucht zum Verbrechen umwandeln.

Der Traum beginnt (Marcolán bleibt bei allen Scenenumwandlungen an einer Ecke der Bühne mit einem Buche in der Hand, unbeweglich sichtbar). Im schönsten Garten erblickt Lisardo die schöne Zora und verliebt sich gleich in sie. Zora erwidert die Liebe. Sie wird seine Braut. Der Genius des Übels ruft aber Lisardo zu: Die Welt bietet mehr als die Liebe „en el mundo hay mas.“ Verschaffe dir Reichtümer. — Was ist ohne sie das Leben? Lisardo bleibt getroffen, er giebt der Stimme recht und wünscht sich Pracht und Wohlhaben, Gold, Perlen und Diamanten. Er erlangt sofort, was er wünscht. Ein Palast, darin ein Salon mit allen nur denkbaren Herrlichkeiten, ist gleich geschaffen für seine und für Zoras Lust. Ohne irgend einen Kampf, ohne Überwindung des geringsten Widerstandes, durch bloſse äuſsere, providentielle Magie, durch plötzlichen Umsturz des Bestehenden und plötzliche Herbeischaffung des Gewünschten wird Lisardo von Stufe zu Stufe, sprungweise in den Besitz der gröſsten Reichtümer und der gröſten Macht gesetzt. Der schöne Palast, das viele Gold, die Liebe Zoras genügen ihm nicht. Der Genius des Bösen hat gerufen: Nur die Macht giebt dem Menschen ewigen Ruhm. Sogleich entflammt Lisardos „gigantisches“ Herz:

Fliehn will ich in andre Länder
Und mir Ruhm und Ehre suchend
Diese weite Welt durchschweifen.
[Quiero volar á otro espacio
y de gloria y nombre en pós
quiero recorrer el mundo.]

Umsonst versucht die geliebte Zora, ihn bei sich zurückzuhalten, vergebens bittet sie ihn, das erlangte Gut in Ruhe und

Frieden zu geniefsen. Lisardo reifst sich aus ihren Armen los. Giebt es denn in der Welt, sagt er, Wünschenswerteres als über Feinde zu triumphieren und hundert gehorsame Legionen unter seinem Befehl zu haben? Gleich bringt ihm Arbolán Pferde, Helm, Schild und Schwert. Das Volk erhebt den Ruf: „Es lebe unser General, es lebe der tapfere Lisardo!“ Lisardo ist gleich an der Spitze eines Heeres. Mit Löwenmut greift er zum Schwert. Tod oder Sieg, eine Gruft oder ein Ruhmestempel! ist sein Kriegsgeschrei.

Im zweiten Akt erfahren wir, dafs General Lisardo einen Sieg davon getragen hat: gewifs einen grofsen, denn man preist ihn als Retter des Vaterlandes und nennt ihn einen Unsterblichen. Die Königin, ein „sol radiente de hermosura“, hat auf Lisardo grofsen Eindruck gemacht. Sofort ist der Genius des Übels bereit, ihm neues Verlangen einzuflöfsen: Lisardo, die Welt bietet mehr als das, was du schon besitzest. Willst du denn nicht nach dieser himmlischen Frau streben? Und neues Feuer entzündet sich in unseres Helden Brust. Die Königin sichert ihm ihre Liebe zu. Mag auch Moral und Ehre zu Schanden werden, wenn der Beglückte nur in der Königin Armen ruht. Lisardo erhält einen Dolch zur Beseitigung des Königs, und der Mord wird vollbracht.

Im Anfang des dritten Aktes hat sich Lisardo schon zum König emporgeschwungen. „Ya soy rey“, ruft er aus („muy satisfecho“). Von nun an aber, nachdem er das Gröfste erlangt, beginnt er zu sinken. Dem rasch aufsteigenden Gang mufs ein eben so rascher Fall entsprechen. Die Gewissensbisse, welche Macbeth und sein Weib nach dem verhängnisvollen Morde beängstigten, überfallen auch Lisardo, der im Schrecken seine Hände mit Blut befleckt zu sehen glaubt. Er will die trüben Gedanken fortjagen, seine Allmacht und den Thron geniefsen, will der Königin seine ganze Liebe und Zärtlichkeit schenken. Umsonst! Ein schwerer Druck lastet auf ihm. Die ehrgeizigen Pläne, die er von neuem baut, zerschellen. Dem in einem Walde Verirrten tritt eine Hexe mit Spott über seine vermeintliche Gröfse entgegen und mahnt ihn an sein Verbrechen, bis er zitternd und schaudernd zu ihren Füfsen niedersinkt. Deine Gröfse, ruft sie ihm zu, Dein Ehrgeiz sind nichts als leichter Nebel, als flüchtiger Rauch:

Deine Gröfse und dein Ehrgeiz sind
Eitel Wind,
Leichte Luft und Rauch,
Die von dannen trägt ein Hauch;
Dir zur Wohnung wählen willst du Türme,
Die von dannen trägt das Weh'n der Stürme.

[Tu grandeza, tu ambicion
nada son.
Niebla leve, humo fugaz,
en que audaz
quieres asiento
formar de torres que se lleva el viento.]

Als Hexengeschenk erhält Lisardo einen Ring mit den Tugenden des Melusinenringes. Indem er sich damit unsichtbar macht, entdeckt er, wie unbeliebt er am Hofe ist, wie der ermordete König auf den Thron zurückgewünscht wird, wie ihm Arbolán an Tapferkeit vorgezogen und er selbst als Verräter und Ursurpator mifsachtet wird. Damit noch nicht genug, bekommt er auch von den schändlichen Absichten der Königin zu hören. Sie liebt nämlich Arbolán und verabredet mit ihm, wie Lisardo vom Throne zu stürzen sei. Die Geliebte unseres Helden ist zur Verräterin und sein bester Freund sein grimmigster Feind geworden. Lisardo beschliefst, sich zu rächen. Als ihm die Königin den vergifteten Becher reicht, will er sie nötigen, selbst daraus zu trinken. Sie aber macht sich von ihm los und wird von den Ihrigen unterstützt. Die treue Garde, die Soldaten, alle verlassen Lisardo. Man will ihn töten, ihn aufs Schaffot bringen. Mit Hülfe des Ringes entkommt er und ergreift die Flucht.

Im vierten und letzten Akte sehen wir Lisardo wieder in den Garten, in dem er einst in den Armen seiner Zora ruhte, versetzt. Er wünscht sich seinen Friedensengel zurück. Zora aber wird vor Lisardos Augen zu Grabe getragen. Was hast Du mit meiner Tochter gemacht, ruft Zoras Vater dem Unglücklichen zu. In einem Saale seines herrlichen Palastes will nun Lisardo die tote Geliebte bestatten. Allein sein Palast ist den Flammen preisgegeben, seine Schätze sind entwendet worden. Nichts besitzest Du, sagt ihm Liseo. Deine Reichtümer und Dein Schlofs sind

Asche und Rauch. Nun hat auch der Teufel in dem Stücke seine Rolle zu spielen. Der Teufel nämlich bietet dem gefallenen Helden eine Schar Banditen an und schafft ihm aus Steinen Gold, um das Verlorene wieder zurückzuerlangen. Im Begriffe, den letzten verzweifelten Versuch zu unternehmen, wird Lisardo von einem Engel zurückgehalten, der ihm sein nahes Ende verkündet. Die Feinde dringen gegen den Königsmörder heran, sie holen ihn ein und wollen ihn umbringen. Arbolán befiehlt, Lisardo in einen dunklen Kerker zu werfen. Grenzenlos ist der Jammer des zerknirschten, zusammengebrochenen Helden. Aufserhalb des Turms erschallen Stimmen, welche seinen Tod verlangen. Die Gespenster des ermordeten Königs und der toten Geliebten kommen noch hinzu, um seinen Jammer zu vermehren. „O Ruhm, o Macht! Ich hasse euch, hasse euch tödlich. Wenn mein trauriges Schicksal sich änderte, wie würde ich fern von der Welt tiefe Ruhe und tiefen Frieden suchen! Ein Feld wäre meine Heimat. Ein Feld. — Wie war ich einst glücklich darin! Habe Mitleid mit mir, mein Vater. Lafs mich die frühere Einsamkeit auf meiner Insel, wo ich geboren, wieder erlangen. O, dafs ich wieder mit Dir leben könnte!“ So ruft Lisardo aus. Er fürchtet, auf immer verdammt zu sein. Sein böser Genius prophezeit ihm noch den Scheiterhaufen und „zu dem die Ewigkeit der Hölle“. — Marcolán, der allen Schattenbildern still in seinem Winkel zugeschaut hat, findet, dafs die Lektion genügt, und beschwört die Geister, sie mögen sich entfernen. Lisardo erwacht, noch in der Angst des Traumes klammert er sich an seinen Vater an. Sein Ehrgeiz ist geheilt. Er verspricht, sich mit seinem Stande zu begnügen und die grofse Welt nicht mehr zurück zu wünschen.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 30 13 09 015 9